

دراسات
أدبية

جماليات الفنون

د. رمضان بسطاويسي



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٨

رئيس مجلس الإدارة
د. سمير سرحان

رئيس التحرير
د. صلاح فضل

الإشراف الفني
نجوى شلبسى

مدير التحرير
محمد حسن عبد الحافظ

سكرتيرة التحرير
علساف عبد المعطى

تصميم الغلاف للفنان : سعيد الميسون



دراسات أدبية

جماليات الفنون

مقدمة

موضوع هذا البحث هو : « الفن والحضارة في فلسفة هيغل الجمالية » ، وتحديد هذا الموضوع بشكل دقيق أمر مهم ، لأنه يكشف عن مضمون البحث ، ويحدد الخط الفكري الأساسى الذى يسعى البحث نحو إبرازه وتحليله ونقده ، وهدف هذا البحث هو دراسة فلسفة الفن عند هيغل ، وتحليل فلسفته الجمالية . لذا قد يبرز تساؤل - هنا - عن ورود كلمة « الحضارة » فى عنوان البحث ، الذى لم يأت عفوا ، وإنما لأن الحضارة وثيقة الصلة بمحتوى البحث ؛ لأن المتأمل فى الفلسفة الهيجيلية ، يجد أنها فلسفة كلية نسقية يترايط مجموع مفاهيمها فى إطار الجدل الهيجلى الذى يرتبط فيه المنطق بالتاريخ من خلال رابطة انطولوجية لا تنفصم عراها ، بحيث لا تستطيع أن تتناول أى فكرة أو موضوع من الموضوعات التى طرقتها الفلسفة الهيجيلية الا من خلال النسق العام لفلسفته . ويرتبط تحليل هيغل للجمال والفن ارتباطا وثيقا بنظريته الفلسفية والتاريخية العامة ، « ولقد تطورت نظرة هيغل للفن من خلال تطوره الفلسفى ، ولذلك لا يمكن عزل نظرتيه للفن عن فلسفته الميتافيزيقية والسياسية » (١) .

(١) Israel Know, The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhaur, Humanities Press, New Jersey, 1978, p. 79.

ولذلك لا يمكن دراسة الفن والجمال بشكل مستقل عن المبادئ الرئيسية للفلسفة الهيجيلية ، وهي الكلية والسلب ، والتناقض ، والفكرة الشاملة ، والحرية ، والتاريخ الذى يعتبر من المبادئ الجوهرية فى فلسفة هيجل ، لأنه يعبر عن سعى الروح نحو الحقيقة التى تشكل جوهرها الحقيقى ، والفن هو أحد أشكال هذا السعى ، فالفن عند هيجل ليس منكرة تالئة بين الإدراك والنزوع كما هو الحال عند كانط Kant بل يقع الفن فى قلب الفلسفة الهيجيلية ، لأنه مرتبط بالتاريخ ، والتاريخ مرتبط بالروح ، لأنه يعكس مسارها . والفن عند هيجل شأنه شأن الدين والفلسفة ، فهو أحد الأشكال التى تتموضع فيها الروح ، فالفن هو الروح الذى يتأمل ذاته فى حرية كاملة ويعبر عن ذلك بشكل حسى ، والدين هو الروح الذى يتصور ذاته فى خشوع ، أما الروح الذى يفكر فى ماهيته من خلال المفاهيم ، فهو الفلسفة .

ولذلك فللفن والدين والفلسفة مضمون واحد - عند هيجل - لكن يختلف الشكل فيما بينها وقد عبر هيجل عن هذا قائلا : « يوجد عنصر الروح الكلى فى الفن حدى وصوره ، وفى الدين عاطفة وتمثيل ، وفى الفلسفة فكر خالص وحر » (٢) .

ولا بد أن نؤكد ، من البداية ، أن هذا البحث لا يدرس الحضارة عند هيجل بشكل منفصل عن الفن ، ولكن يدرسها بوصفها مدخلا ، ونتيجة له ، والمقصود - هنا - بدراسة الفن والحضارة (*) هو : تناول الفن والثقافة . بوصف الفن أحد مظاهر الثقافة ذاتها ، ولذلك فإن دراسة الفن والحضارة تعنى تحليل القضايا الرئيسية فى فلسفة الفن عند هيجل ، لأن الحضارة أو الثقافة Bildung تجسد لدية - على نحو عيى وملبوس جدلية الانسان ووضعه الاجتماعى ، وبالتالي يصبح الفن - من خلال الحضارة - تعبيرا عن الجوانب الانطولوجية والابستمولوجية لمرحلة الوعى الانسانى وتطوره . ولذا ، فالفن - عند هيجل - ليس قهرا للاعتراب الذى يمزق الانسان فحسب ، وإنما هو تفتح لامكانياته الكامنة فيه ، وهو - أيضا - ادراك نوعى للعالم على نحو تشخيصى محسوس ،

(٢) Hegel's Philosophy of Right Trans. and with notes by T.M. Knox. Oxford University Press, 1976, p. 216.

(*) تعنى كلمة الحضارة عند هيجل معانى متعددة ، وهو لا يستخدمها بشكل مباشر ، الا حين يقارن بين الحضارات القديمة والحديثة ، وكان يستخدم الحضارة بمعنى الثقافة ومختلف الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والثقافية

وهو ليس « زينة للحياة » ، انه يخلق أشكالا تعبر فيها الشعوب عن المعنى العميق للحياة » (٣) .

هروالفن عند هيجل تقليدا للطبيعة أو محاكاة لها ، وانما يتخذها وسطا للتعبير عن الجوانب المختلفة للوجود الانساني ، لكي يدرك الانسان ذاته ، ويتحرر من الغرق في أسر الجزئي ، ليصل الى الكلية في الفن ، التي تستوعب كل التجارب الشخصية ، لتتحول الى تجربة إنسانية عامة ، وشاملة . فالانسان يدرك ذاته ، حين يخرج ما في داخله في شكل حسي خارجي . ولذلك فالشكل الحسي في الفن ، هو الوسيط الذي ينقذ الانسان من الجزئي والخاص وتفاصيل الحياة اليومية ويسمو به الى العام ، وينفذ الى جوهر الواقع الكلي . واذا أردنا أن نحدد موقع الفن من فلسفة هيجل ، فان هذا يظهر - لنا - بوضوح ، اذا نظرنا الى فلسفة هيجل على أنها دراسة لتاريخ الحياة الروحية للانسان ، وهي تتعين ، ولذلك كان النشاط الروحي للانسان كما يتجلى في تاريخ العالم ، وما ينتجه من أشكال اجتماعية كالدولة ، وما يتعين في الدين والفن والفلسفة » (٤) ، هو من أهم الموضوعات التي تحدث عنها هيجل بوصفها مثلا أعلى للوجود الذي يلتقي فيه العقل مع الطبيعة في واقع عيني ، أى في الوحدة التي تستوعب التناقض ، لأن الفن مرتبط بالحقيقة كما يفهمها هيجل ، في العالم البشرى حيث يرتد المطلق الى ذاته بوصفه روحا مطلقا . ويمكن أن نوضح هذا ، بأنه اذا كان موضوع الفلسفة الهيجلية (٥) هو الحقيقة أو المطلق ، فان صيرورة المطلق تتضمن ثلاثة معان رئيسية : هي الفكرة المنطقية أو التصور أو الفكرة الشاملة « Begriff » ، ثم الطبيعة ، وأخيرا الروح .

وقد حاول هيجل في فلسفته دراسة كل مظاهر الروح أو الفكر ، فقدم فلسفة في الحضارة الانسانية ، ووضع الأسس لدراسة الوعي

(٣) روجيه جارودى ، فكر هيجل ، ترجمة : الياس مرقص ، دار الحقيقة ، بيروت بدون تاريخ ، ص ٢١ .

(٤) د . امام عبد الفتاح ، المهج الجدلي عند هيجل ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ١٦ .

(٥) ذهب بعض الباحثين الى النظر الى فلسفة هيجل بوصفها جمالية ، لانها تسعى الى التناغم العميق بين الانسان والعالم ، انظر في ذلك على سبيل المثال :

Mure (G.R.G.) : *Introduction to Hegel*, Oxford Clarendon Press, London, 1959.

الانسانى وتطوره ، فهو لم يقتصر على دراسة الحياة الباطنية للانسان ،
وتفسيرها ، اى الروح الذاتى ، بل درس - أيضا - الروح فى أشكاله
انتاجية الخارجية كما سيتضح فى أعمال الجماعة البشرية ، مثل : الدولة
والقانون والأخلاق ، « وهو ما يطلق عليه » : الروح الموضوعى ، وكما
يتحقق الروح فى الأشكال العليا - فى الفن والدين والفلسفة - وهو
ما يطلق عليه : « الروح المطلق » .

يحاول هذا البحث دراسة التحققات العينية للروح المطلق ، كما
تتبدى فى الفن ، أى أنه يتجاوز تقديم فلسفة هيغل الميتافيزيقية
الا بالقدر الذى يسمح بفهم أفكاره للفن ، لأن الفن هو بمثابة تطبيق
للفلسفة الهيجلية ، ومن ثم ، كان هذا التطبيق يستلزم الأحااطة بجوانب
كثيرة من الفلسفة الهيجلية ، وهى لا تظهر بشكل مباشر فى ثنايا البحث .

وإذا تساءلنا : لماذا تقدم بحثا فى جماليات هيغل بالذات ، وما مدى
حاجتنا الى هذا ، وماذا يضيف ذلك الواقع الثقافى الراهن لدينا ؟

تتبع أهمية البحث فى جماليات هيغل من كونه ينظر الى تاريخ علم
الجمال ، (وفلسفة الفن) بوصفه حلقات تكمل بعضها بعضا ، وهذا
يعنى ان دراسة الجمال لديه هى دراسة لتاريخ الجمال والفن ، وهذا
الأمر - لدى هيغل - نجده - أيضا - فى دراسته للفلسفة ، فالفلسفات
كلها تشكل حلقات مترابطة تومى الى الحقيقة ، لأن كل فلسفة تنبع من
الفلسفات السابقة عليها ، وإذا كانت مهمة الفلسفة عند هيغل هى
الوصول الى الحقيقة ، فانه يحاور كل الفلسفات التى سبقته ، وكتابه
« محاضرات فى تاريخ الفلسفة » هو حوار جدلى ، وموسوعة متكاملة عن
تطور الفلسفة فى ادراكها للحقيقة ، وهذا ما نجده فى « محاضراته عن
فلسفة الفن الجميل » ، حيث يستوعب الاتجاهات السابقة ، ويتضمنها
- أيضا - ولذلك فان دراسة جماليات هيغل هى محاولة لرؤية تطور الفكر
الجمالى من خلال فيلسوف استوعب وحل كل الأفكار فى تاريخ الفن ،
وجماليات هيغل - كما تبدو فى هذا الكتاب - لا تفصل بين فلسفة الفن ،
وتاريخ الفن ، وأشكال وابداعات الفن ذاتها - مما يجعل دراسته مجالاً
خصباً للفنان والناقد ، وعالم الجمال .

ولذلك فكثير من أفكار هيغل - فى الفن - ليست جديدة تماما ،
لكن الجودة والعمق فى هذا العرض التركيبى ، الذى يقدمه هيغل ، ففكرة
الكلية فى الفن ترجع الى أفلاطون وأرسطو ، ولكن الجديد فى فكر هيغل .

أنه يقدم فكرة الكلية من خلال تحليله لقضايا الإبداع والاعتراب ، وتطور
الوعي الانساني في الحضارة الانسانية ، فهو يدرس الفن باعتباره نشاطا
انسانيا يعبر عن الحقيقة ، وهو يسعى للإجابة عن سؤال مهم وهو :
كيف يمكن للفن أن يعبر عن الحقيقة ؟ وفي إجابته عن هذا التساؤل ،
يكشف حقيقة الفن ، ودوره في التعبير عن الوعي البشري في الحضارات
المختلفة ، ولذلك فهو لا يقدم دراسة نظرية خالصة للفن ، انما يتجاوز
هذا الى تقديم دراسات تطبيقية لكل فن من الفنون . والسماة الخاصة
لكل فن في عصوره المختلفة . ففي « ظاهريات الروح » يتوقف هيغل
عند الفن حين يتحد بالدين - عند الاغريق - وهو ما يطلق عليه اسم
« الديانة الجمالية » ، حيث تعبر الشعوب عن تصوراتها للعالم ، ثم ينتقل
للعصر الحديث الذي أصبح للفن فيه مكان ثانوي في حياة الأفراد
والمجتمعات .

وحيث يتعرض هيغل لدراسة الفن الإسلامي ، فانه ينزسه من خلال
السماة الجوهرية للروح الاسلامية ، ولهذا فهو يوضح أن الفن الإسلامي
مطابق لجوهر الدين الإسلامي الذي يرفض التجسيد .

والواقع أن الدوافع لهذا البحث نوعا : دوافع ذاتية متصلة
بالباحث ، ودوافع موضوعية تتصل بواقعنا الثقافي ، أما الدوافع الذاتية
فهي تنبع من دراسة الباحث لعلم الجمال لدى جورج لوكاتش Lukàcs (1885 - 1971) .
في بحث سابق ، ولوكاتش من أبرز علماء الجمال
المعاصرين الذين تأثروا بهيغل بشكل مباشر ، ولذلك كان يعود الباحث
الى النصوص الهيغلية كلما أراد البحث عن أصول القضايا التي يطرحها
لوكاتش ، ولذلك فان تأصيل اتجاه لوكاتش يلزم الرجوع الى هيغل الذي
يعتبر مصدرا رئيسيا للفكر الجمالي المعاصر ، ومحاولة من الباحثة في
اكتساب أدوات نظرية واجرائية تمكنه من تحليل النماذج الابداعية .
ولا سيما أن الباحث له عدة محاولات في هذا الميدان .

أما الدوافع الموضوعية فهي ترجع الى عدة أسباب منها : أن الواقع
الثقافي يشهد لدينا في الأونة الأخيرة نماذج ابداعية في القصة القصيرة ،
والرواية ، والشعر تقوم على أساس جدل بين الشكل والمضمون ، دون
أن تظهر أعمال نقدية في مستوى هذه الأعمال الابداعية ، رغم أن الواقع
الثقافي يشهد عرضا وفيرا لكثير من الاتجاهات الجمالية والنقدية المعاصرة .
وهذا ما أوجد هوة واسعة بين الابداع والنقد ، وأوجد ثنائية بينهما ، رغم
أنهما - في الحقيقة - وجهان لعملة واحدة ، ولعل هذا يرجع الى عدم
وضوح الأسس الفكرية والفلسفية والحضارية لجماليات العمل الابداعي .

ومن ثم تخلف النقد عن تفهم الأعمال الإبداعية ، واكتفى - في كثير من الأحيان - برد الأعمال الريادية الإبداعية الى ما يماثلها في التجربة الغربية ، رغم تناقض الأسس الحضارية والفكرية للأعمال الغربية مع ما تطرحه أعمالنا الإبداعية . ويمكن توضيح هذه الفكرة بأن لدينا كثيرا من الأعمال الإبداعية التي يستعصى فهمها من خلال النقد التقليدي ، فيلجأ الناقد الى تفسيرها من خلال الأعمال الإبداعية التي تصدر في الغرب ، التي قد تتماثل معها في البناء والأسلوب ، رغم أن الأعمال الإبداعية الغربية قد تصدر عن فلسفة خاصة في استخدام اللغة ، أو تصوير المكان، مثل : الفينومينولوجيا ، بوصفه أساسا إبداعيا للرواية الجديدة لدى ناتالي ساروت وجرييه ، حيث تتفق أعمالهما في شكلها مع ما يضمونه من قصد ، ولذلك فإن فهم الأعمال الإبداعية يرددها كلية الى النموذج الغربي ، يخالف أبسط المبادئ النقدية ، وهو أن الأعمال الإبداعية هي مظهر يعبر عن تطور الوعي الحضاري ، وفهمه لذاته ، ولذلك - مثلا - لا يمكن رد أعمال أدوار الخراط وصلاح عبد الصبور وأونيس الى جويس ، واليوت ومالاميه ، دون أن نتبين أن جوهر التجربة لدى هؤلاء المبدعين العرب يختلف عن جوهر التجربة الغربية ، وتقصد بالجوهر ، الأسس الفكرية والاجتماعية التي تقوم عليها الحضارة في كل منهما ، فالعمل الإبداعي ليس علاقات رمزية داخل العمل الفني فقط ، وإنما هو يصور العلاقة الجدلية بينه وبين الحضارة التي ينتمى إليها ، ولذلك فإن دراسة هييجل هي نفى لوجود الثنائية بين الإبداع والنقد ، والفن والحضارة ، لأنه يؤكد على الوحدة الكلية بينهما كما سيتبين هذا أثناء البحث .

ولا يعني هذا البحث أن يقدم حلولا نظرية لمشاكل الفن والابداع من خلال هييجل ، فهذا يتناقض مع أسس الفلسفة الهييجلية التي ترى أن فلسفة الفن لا تسمى الى فرض قواعدها على الفنانين في تحقيق الجمال ، وإنما عليها أن تبحث في الجمال كما هو ، وكيف عبر عن نفسه - واقعيًا - في الأعمال الفنية ، دون أن تأخذ على عاتقها صياغة شروط ما للانتاج الفني . ولذلك فإن دراسة هييجل هي نوع من الحوار مع تجربة الحضارة الغربية لدى أبرز أعلامها الذين ساهموا في صياغة العقل والوجدان الأوروبي المعاصر ، ودعوة ل طرح القضايا الجوهرية في الثقافة والجمال في واقعنا الراهن (*) .

(*) هل يمكن التساؤل عن السبب في غياب الدراسات الفكرية لواقعنا الثقافي والاجتماعي والسياسي ، يرجع الى عدم وجود مناخ ثقافي يساهم من خلالهما دارسو الفلسفة والمهتمين في اثاره القضايا ؟ أم ان الامر يرجع الى ان المجال لا يتسع للفلسفة باعتبارها اكثر العلوم جنسية في نقد الواقع والثقافة ؟

ومن الأسباب - أيضا - : أن الفكر الغربي يشهد الآن حركة فكرية ، في مجال العلوم الانسانية بوجه خاص ، وتوجد محاولات عميقة لاعادة دراسة هيجل ودلتاي وماركس من خلال رؤى ومناهج جديدة ، ومنها على سبيل المثال : قراءة ألتوسير لماركس ، وقراءة ماركيز ليهيجل من خلال انطولوجيا هيدجر ، هذا بالاضافة الى الدراسات المعاصرة في علم اللغة الحديث ، والبنوية والسيميولوجيا (**) ، وغيرها من الاتجاهات التي تقدم طرقا مختلفة في تناول العمل الفني ، حتى نادى البعض بعلم الفن ، وهذا ما سبق أن نادى به شلنج من قبل ، بحجة أنه لابد أن يكون هناك علم قائم بذاته يختص بحل اشكاليات العمل الفني ، وهذه القضية مثار جدل طويل بين المهتمين بالنقد ونظرية الفن والفلسفة ، ويمكن القول - باختصار - أن الفلسفة - بالمعنى الهيجلي لا تزال تقدم اضافات حقيقية لنظرية الفن ، على أساس أن أى نظرية أو فلسفة في الفن تعكس موقفا ورؤية معرفية ووجودية للعالم .

وكثير من اشكاليات الابداع الفني العربي ترجع الى الفصل بين النقد في جانبه الاجرائي ، وبين الاصول الفلسفية لأية نظرية نقدية ، ولذا لابد من تتبع هذه الاتجاهات النقدية في أصولها الفلسفية وبالتالي نفهم موقفا الحضارى والتاريخى والأخلاقي ، وهنا يأتى دور الباحثين في الدراسات الجمالية وفلسفة الفن في فهم وتحليل هذه الاتجاهات النقدية المعاصرة بشكل لا يفصل بين الجوانب المعرفية والوجدانية لأية نظرية نقدية وبين الخطوات الاجرائية في النقد الفني . ويعتبر هيجل الأصل الفلسفي لكثير من النظريات النقدية المعاصرة التي قدمها لوكاتش وجولدمان وجماعة فرانكفورت ، مثل : أدورنو ، والتر بنيامين ، وماركيوز والاتجاهات الماركسية في النقد . ولهذا فان دراسة فلسفة هيجل الجمالية تفسح عن الجوانب الفلسفية والأيدولوجية لكثير من الاتجاهات المعاصرة ، ولذلك يقول جورج لوكاتش : لولا هيجل ، ما كان الجمال على ما هو عليه الآن . وهذا الأمر ليس خاصا بهيجل وحده ، وإنما نجد - أيضا - في النظرية النقدية التي تعتمد على أنطولوجيا هيدجر في اللغة والشعر ، فلا يمكن فهم الدلالة العميقة لهذا النقد ، دون الرجوع الى فلسفة هيدجر الميتافيزيقية .

(**) السيميولوجيا Semiology هي علم العلامات ، ويرجع هذا المصطلح الى دى سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٢) الذي قال أن من الممكن تصور قيام علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع ويغدو جزءا من علم النفس الاجتماعى ، والمصطلح مشتق من الكلمة اليونانية Senuo ، التي تعنى علامة ، وهذا المصطلح ليس غريبا عن الفلسفة لأن بيرس (١٨٢٩ - ١٩١٤) يرى : أن اللطق هو نظرية العلامات .

وتتبع أهمية دراسة هييجل - أيضا - من كونه قد تعرض لكثير من القضايا المطروحة لدينا الآن ، والتي تحتاج الى تأصيل نظري وفلسفي ، ومن هذه القضايا : البعد الجمالي في العملية الابداعية ، أشكال الفنون ، تطور الفنون ، الشكل والمضمون في العمل الفني ، الفن والأيديولوجيا .

وإذا تساءلنا كيف يمكن دراسة فلسفة الفن عند هييجل ؟ لا بد أن نشير الى الدراسات السابقة التي قدمت عن هييجل (**) ، لان هذه الدراسة هي بمثابة تطبيق وتحقيق عيني للجدل الهيجلي في مجال الفن . ولأنه لا يستطيع أى باحث أن يقدم - بمفرده - الفلسفة الهيجلية في مجالاتها المختلفة ، ولذلك يمكن اعتبار هذا البحث هو حلقة من حلقات الاهتمام بهيجل في اللغة العربية ، واستكمالا للجهود والدراسات السابقة التي قدمت من قبل .

والمنهج المتبع في البحث هو منهج تحليلي نقدي ، فهو يهدف الى عرض نظرية هييجل الفلسفية في الجمال والفن ، من خلال تحليل نصوص هييجل الأساسية حول هذا الموضوع ، وقد اقتضى عرض نظرية هييجل وابعادها ، أن يلجأ الباحث الى مقارنة نصوص هييجل بالكتابات التي يطرحها هييجل . ولتحقيق هذا الهدف، اعتمدت بشكل أساسي على مؤلفات هييجل نفسه مترجمة الى اللغة الانجليزية ، وبصفة خاصة على مؤلفه الرئيسي « الاستطيقا - محاضرات في فلسفة الفن الجميل » لان نظرية هييجل في الفن ، متضمنة في هذا الكتاب . صحيح أنه قد أشار الى بعض القضايا الجمالية في ظاهريات الروح (١٨٠٧) ، وفي « موسوعة العلوم الفلسفية » في الجزء الثالث عن « فلسفة الروح » (١٨١٧) ، وقد أثار - أيضا - للفن في كتابه « محاضرات في فلسفة الدين » ، وفي كتابه « محاضرات في فلسفة التاريخ »

(*) لا بد من الاشارة للدور الريادي الذي قام به د . امام عبد الفتاح في دراسته للمنهج الجدلي عند هييجل ، هذا بالإضافة الى ترجماته المتعددة للنصوص الهيجلية ، مما ساهم في فتح الباب لدراسات جديدة عن الفلسفة الهيجلية ، وساهم - أيضا - في نشر - الفلسفة الهيجلية على نطاق واسع ، ولذلك يمكن اعتبار هذا البحث ثمرة من ثمار هذا الدور الذي قام به د . امام عبد الفتاح ، ومن أبرز الدراسات أيضا : دراسة وليد عطاري : الوعي وتطوره عند هييجل « ماجستير » اشراف يحيى هويدى جامعة القاهرة ١٩٧٥ ، ودراسة يوسف سلامة عن السلب واليوتوبيا عند هييجل وماركيوز « دكتوراه » اشراف حسن حنفي جامعة القاهرة ١٩٨٦ ، ود . نازلي اسماعيل : الشعب وتاريخ هييجل ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

وقد استغفرت منها في أبرز الجوانب المختلفة لرؤية هيغل الجمالية ،
بجسده انني كتبت عن جماليات هيغل كما تنبى في الظاهريات ، لكن
الاعتماد الاساسى كان على كتابة الرئيسى عن الاستطيقا .

وبالطبع ان كثيرا من المراجع - سواء تلك التى كتبت عن هيغل
او المراجع العامة التى تعلق بموضوع البحث - قد افادت فى هذا البحث
بصورة او باخرى ، ولكن الملاحظة الواضحة هى اعتماد البحث على مؤلفات
هيغل نفسه ، لأن موضوع البحث وخطه العام قد استندا من كتابات
هيغل ذاتها ، لا سيما ان كثيرين من الشراح ، كانوا يحاولون تفسير
هيغل وفق رؤيته الخاصة واتجاهه الفكرى العام ، لى يؤسس عليه
نظريته الخاصة .

وقد يعترض البعض بأن الكتاب الذى نعلمه عليه بشكل اساسى
هنا هو عبارة عن محاضرات كان يلقيها هيغل ، وبالتالى فان الصياغة
وبعض الملاحظات قد ترجع الى تلاميذه ، وبالتالى لا يمكن النظر اليه بوصفه
انتاجا ادبيا لهيغل ، ولكن بوزانكيك قد حسم هذا الخلاف حين قال عن
كتاب « محاضرات فى فلسفة الفن الجميل » : أنه يمكن الاعتماد عليه
بشكل جوهري فى عرض نسق هيغل فى علم الجمال ، (٦)

وتوجد ترجمات كثيرة لهذا الكتاب ، لكن اهم الترجمات ، هى :
ترجمتان كاملتان فى اللغة الانجليزية ، وترجمة كاملة فى اللغة الفرنسية ،
والترجمة الانجليزية الاولى قسام بها اوسناسستون F. P. B. Osmaiston
التي صدرت سنة ١٩٢٠ ، تحت عنوان « فلسفة الفن الجميل The
Philosophy of Fine Art (٧) ، فى اربعة اجزاء ، اشار فيها المترجم الى
اربع ترجمات انجليزية لبعض اجزاء الكتاب قبله ، واشارة ايضا الى
ترجمة فرنسية ، ويزن ان اهم هذه الترجمات هى ترجمة بوزانكيك
Bosanquet مقدمة المحاضرات ، لأن الترجمات الاخرى كانت متجزرة
من النص الاصل لهيغل ولا تلتزم به ، ولذلك كانت تعتبر هذه اول ترجمة
انجليزية كاملة اعتمدت على نصوص محاضرات هيغل التى جمعت من
تلاميذه ونشرت فى برلين سنة ١٩٣٥ بعد وفاة هيغل ، ويعترف المترجم

Bernard Bosanquet : A History of Aesthetic from the (٦)
Greeks to the 20th Century... Meridian Library, New York, 1957,
p. 334.

(٧) انظر :

باستفادته من ملاحظات بوزانكيت ، لا سيما في كتابه تاريخ علم الجمال ،
الذى أوضح ارتباط فلسفة هيغل في الفنون الجميلة ، بنسقه الفلسفي
العالم .

وأهم ما يميز هذه الترجمة هو وجود فهرس واف في نهاية الأجزاء ،
وهو بمثابة دليل للقارئ ولكن هذا الفهرس نجده في الترجمة الانجليزية
الأخرى وهي ترجمة نوكنس T. M. Know ، التي تقسح في مجلدين ،
وعنوانها الاستطيقا ، محاضرات في الفن الجميل (١٩٧٥)
« Aesthetics, Lectures on Fine Art »

وبين نوكنس أن هذه الترجمة الجديدة كانت ضرورية ، لأن ترجمة
أوسماستون لم ترجع الا الى طبعة واحدة قديمة ، وهي طبعة ١٨٣٥ (٣) ،
بينما رجح نوكنس الى طبقات متعددة من النص الألماني ، وآخر الطبقات التي
رجح اليها هي طبعة بون Bonn سنة ١٩٦٩ .

أما الترجمات الفرنسية ، فأول ترجمة لهذا الكتاب صدرت في
باريس سنة ١٨٤٠ حتى سنة ١٨٥٢ ، وقام بها بنارد Benard في خمسة
مجلدات ، ولكن الترجمة جاءت صعبة وعسيرة الفهم ، ثم جاءت ترجمة س .
جانكيلفيتش S. Jankelevitch في أربعة مجلدات في باريس سنة
١٩٤٤ ، وتميز هذه الترجمة بأنها حاولت تطوير ترجمة بينارد . وقد
أبدى نوكنس الكثير من الملاحظات حول عدم دقة ترجمة أوسماستون
وحواشيه ، مما دعا الى انجاز هذه الترجمة المشار اليها ، وهي الترجمة
التي اعتمدت عليها في كل مراحل هذا البحث .

يبقى أن نشير الى محتويات البحث ، الذي يتكون من مقدمة
وسبعة فصول ففي المقدمة ، حددت المقصود بعنوان البحث ، بأن البحث
لا يهدف الى دراسة الحضارة ، وإنما يدرس الفن في صورته الهيجلية
التي تقترن بالحضارة ، وبينت دوافع البحث وأهميته ، وفي الفصل
الأول : درست مشكلة الحقيقة عند هيغل ، وأشارت الى أقسام الفلسفة
الهيجلية بهدف بيان موقع الفن منها . وفي الفصل الثاني ، بينت فيه
مفهوم الحضارة عند هيغل ، وجماليات هيغل كما تتبدى في ظاهريات

(*) ويطلق على هذه الطبعة طبعة هوثو . Hotho نسبة الى أحد تلاميذ هيغل ،
وهو هوثو (١٨٠٢ - ١٨٧٢) الذي جمع مصاحرات هيغل في الفلسفة الجمال وتولى
نشرها من سنة ١٨٢٥ حتى سنة ١٨٢٨ وهي أول طبعة تصدر بالالمانية عن نص محاضرات
هيغل بعد وفاته .

الروح . وفى الفصل الثالث : تناولت ميتافيزيقا الجميل عند هييجل ، والجمال فى الطبيعة والجمال فى الفن ، وفى الفصل الرابع ، تناولت فلسفة الفن عند هييجل . وفى الفصل الخامس : عرضت لتاريخ الفن عند هييجل ، ومشكلة تطور الفنون ، وعرضت لأنماط الفن الثلاثة : النمط الرمزي ، والكلاسيكي ، والرومانتيكي ، وفى الفصل السادس : عرضت لتنسيق الفنون الجميلة ، ونظرية هييجل فى العمارة والنحت وفى التصوير ، والموسيقى ، والموسيقى والشعر ، وفى الفصل السابع : بينت أثر هييجل بشكل عام على الفكر الجمالى المعاصر لاسيما لدى كروتشه ، ثم طرحت محاولة لرؤية نقدية لفلسفة هييجل الجمالية تبرز اسهامه الرئيسى فى علم الجمال ، لأن المقصود بالنقد ، ليس تصيد الأخطاء الجزئية ، وإنما الأهم إبراز الاسهامات الفعلية .

الأسس الفلسفية لجماليات هيغل

« الحقيقة عند هيغل »

تمهيد :

موضوع هذا البحث هو دراسة فلسفة هيغل الجمالية ، ولقد أشرنا في مقدمة البحث الى أن الطابع الجدلي لرؤية هيغل الجمالية هو الذي حتم علينا أن نضع كلمة « الحضارة Civilization » بجانب « الفن ، Art » ، لأنه لا يمكن دراسة الفن عند هيغل بمعزل عن التاريخ والثقافة والحضارة ، ولأنه ببساطة - إذا تأملنا تاريخ الفن - سنجد أنه يعكس تاريخ الانسان بصورة من الصور ، فالفن يصور لنا مسيرة الحضارة الانسانية وسنمات الشعوب وأفكارهم وتصوراتهم الدينية والجمالية ، ويمكن دراسة الذات القومية لأية أمة من الأمم من خلال دراسة فننها ودينها وفلسفتها (*) . وقبل أن نعرض فلسفة هيغل في الجمال والفن لابد أن نشير الى الأصول الفلسفية التي تقوم عليها رؤية هيغل الجمالية ؛ لأن تطبيقاته للجدل في تاريخ الفلسفة والتاريخ والقانون والجمال والدين لا تنفصل عن فلسفته العامة ، حتى أنه يصعب التفرقة - في بعض الأحيان -

(*) ولهذا يلجأ كثير من المؤرخين الى دراسة الجوانب الاجتماعية والحضارية من خلال تاريخ الفن ، انظر على سبيل المثال : ارنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ترجمة : د. غزاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، جازان ، ١٩٧١ .

بين هذه الميادين ، وبين فلسفته العامة فيما يتعلق بتطور الفكرة أو تطور الروح ، وذلك لكي نتبين موقع الفن من فلسفته . ويمكن التساؤل هنا : لماذا تقدم فكرة عامة عن فلسفة هييجل ، ونحن ندرس موضوعا خاصا هو فلسفة الفن لديه ، رغم وجود دراسات عربية كثيرة عن هييجل ؟ (١) ، ويمكن الإجابة عن هذا التساؤل بأمرين أولهما : أن هييجل يرى أن الفن يعبر عن الحقيقة ، ولذا كان لابد أن تقدم ماهية الحقيقة التي هي - أيضا - موضوع الفلسفة الهيجلية بكاملها ، وثانيهما : أن فلسفة هييجل فلسفة كلية مترابطة ، والصور المختلفة لها تعبر عن فكرة واحدة هي الفكرة الشاملة Begriff ، والفن ، والدين ، والفلسفة ، والتاريخ ، واتقانون هي مجالات مختلفة لتعريف الروح وتطبيق الجدل ، « وإذا كان العام سابقا على الخاص عند هييجل والكل سابقا على الجزء » (٢) ، فلا يمكن الحديث عن التطبيقات المختلفة الخاصة لفلسفة هييجل دون الإشارة الى الكل الذي تنتمي اليه . ويمكن اعتبار هذا الفصل مدخلا للفلسفة الهيجلية يساعدنا في فهم البعد الجمالي الذي حددنا الدراسة به ، ولقد حاولت ألا أكرر ما سبق أن قيل في الدراسات العربية التي قدمت عن هييجل ، واعتمدت على أن هذه الدراسات يمكن الرجوع اليها لمن يريد الاستزادة عن موضوع الجدل مثلا ، ولذا ركزت هنا على الموضوعات المتصلة بعلم الجمال ، ولكن الوحدة والترابط اللذين يسيطران على الفلسفة الهيجلية تجعل هذه المهمة شاقة وعسيرة ، إذ يتطلب هذا من الباحث ألا يترك قسما من أقسام الفلسفة الهيجلية الا ويدرسه ، لأن كثيرا من أفكاره تتكرر بأشكال مختلفة في كل الميادين التي يتناولها ، فمثلا : إذا أردنا أن ندرس مشكلة الحقيقة سنجد أن المنطق لديه هو علم الحقيقة ، والفن يعبر عن الحقيقة ، وهكذا يجد المدارس للفلسفة الهيجلية - في أي موضوع من موضوعاتها - نفسه ملزما بالرجوع الى أعماله المختلفة ليرى تجليات الفكرة وأشكالها . ولذلك حاولت أن أجعل من هذا الفصل بمثابة افتتاحية لسيمفونية الجمال التي يؤلفها هييجل ، فأهد أنفسنا وعقولنا لكي نستمتع الى حركات السيمفونية المختلفة ولكي نقف في عالمه العميق ، وعلى الرغم مما قد يبدو من أن

(١) ان الدراسات العربية التي صدرت عن هييجل سواء كانت رسائل جامعية او كذا تعفينا من تكرار أو نكر كثير من المعلومات حول التعريف وبهيجل حياته وعصره ، رجنوره الفلسفية ، ولذلك كما قلنا في المقدمة ان هذا البحث استكمال للجهود التي بذلت ، وهو متصل بالأبحاث التي قدمت ، ومن أبرز الدراسات التي تقدم فكرة عميقة عن حياة هييجل ومؤلفاته وعصره نجد كتاب د. زكريا إبراهيم « هييجل ، من ص ٣٣ الى ص ١٧ مكتبة مصر - القاهرة ١٩٧٩ ، وقد أشار د. أمام الى بحثه عن « المنهج الجدلي عند هييجل وحياته ص ٢٩ » مصدر منقول .

(٢) د. حسن حنفي : قضايا معاصرة ، الجزء الثاني ، دار الفكر العربي ، بدون تاريخ ، ص ٢٢٥ .

هذا الفصل غير وثيق الصلة بعنوان البحث الرئيسي ، الا أنه ضروري لفهم مصطلحاته الأساسية والاتجاه العام في تفكيره الفلسفي من خلال عرض مفهوم الحقيقة لديه واقسام الفلسفة الهيجلية لكي نتبين موقع الفن من فلسفته .

ولقد تناول هيجل مشكلة الحقيقة بشكل مباشر في التصدير الذي كتبه لظاهريات الروح (٣) . والفصل الأول من موسوعة العلوم الفلسفية (الجزء الأول) ، ولا بد أن نوضح منذ البداية أن الحقيقة عند هيجل لا يمكن صياغتها في عبارة واحدة ، وإنما نلتقى بها في تمام النسق كله .

١ - الحقيقة هي موضوع الفلسفة الهيجلية :

نقطة البداية في دراسة أي علم عند هيجل هي « البرهنة على وجود موضوعات هذا العلم ، والبرهنة كذلك على طبيعة هذه الموضوعات وكيفياتها » (٤) ، فهذا ما يفتتح به هيجل موسوعة العلوم الفلسفية ، حين يبدأ دراسة الفلسفة ، وتحديد موضوعاتها وكذلك يبدأ به « محاضراته

(٣) اعتمدت على ترجمة كوفمان Kaufmann لتصدير ظاهريات الروح Preface of Phenomenology وقد أورد كوفمان الفهرس الذي وضعه هيجل لهذا التصدير سنة ١٨٠٧ ، وإذا استعرضناه سنجد أنه يهتم بمشكلة الحقيقة بشكل مباشر وهو :

١ - في المعرفة العلمية ، ٢ - عنصر الحقيقة هو التصور الشامل ، والصيغة الصحيحة هي النسق العلمي ، ٣ - الوضع الراهن للروح ، ٤ - ضد الشكلية المبدأ ليس الاكتمال ، ٥ ، ٦ - المطلق ذات وما هو ؟ ٧ - عنصر المعرفة ، ٨ - الارتقاء الى هذا من ظاهريات الروح خ ٩ ، ١٠ - تحول الفكرة الشاملة والمعرفة العامة الى فكر ، وهذا الى التصور الشامل ١١ - على أي نحو تكون ظاهريات الروح ذات طابع سلبي . Negative أو تحترق على ما هو زائف ١٢ - الحقيقة التاريخية والرياضية . ١٣ - طبيعة الحقيقة الفلسفية ومنهجها ١٤ - ضد الشكلية المنظمة « المخططة » ، ١٤ - متطلبات دراسة الفلسفة ١٦ و ١٧ - الفكر البرهاني في مملكة السلام ، وفي مملكة الإيجابى وموضوعه ، ١٨ - التفلسف الطبيعي بوصفه الحس الشائع الصحى وبوجهه عقيدى ١٩ - خاتمة علاقة المؤلف بالجمهور .

Hegel's Texts and Commentary, trans. by W. Kaufmann, Anchor Books, New York 1966, p. 5.

(٤) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ترجمة وتعليق وتقديم : د- امام عبد الفتاح امام ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٤٦ .

في تاريخ الفلسفة ، و « فلسفة الفن » ، وتصدير « ظاهرة الروح » (٥) ،
 ففي « موسوعة العلوم الفلسفية » يحدد الموضوعات امتى يدرسها ، وبالتالي
 يحدد الطابع الخاص للفلسفة الهيجلية ، ولذلك يبدأ بتقدير أن « موضوعات
 الفلسفة هي نفسها - بصفة عامة - موضوعات الدين ؛ فالموضوع في
 كليهما هو الحقيقة (٦) ، ومعنى هذا أن الفلسفة تشترك مع الدين في
 أن موضوعهما واحد هو الحقيقة ، ولكن الاختلاف بينهما يرجع الى اختلاف
 وسائل كل من الدين والفلسفة ، ويعنى هذا - أيضا - أن نقطة انطلاق
 هيجل هي : اعتقاده بأن الحقيقة واحدة ، وهو يسلم بأن هذه الفكرة
 عامة ومجردة ، ويرى أن هدف الفلسفة هو أن تدرك أن الحقيقة واحدة ،
 ولذلك يقول في محاضراته في تاريخ الفلسفة : « الفلسفة هي العلم
 الموضوعى للحقيقة ، انها معرفة ضرورتها « أو علم الضرورة ؛ فهي ليست
 رأيا أو سردا للأراء » (٧) ، وإذا كان هيجل يوحد بين الحقيقة الدينية
 والحقيقية الفلسفية ، فانه يرى أن الفكرة الثماعة عن التفرقة بين الانسان
 والحيوان ، هي الفكر ويمكن أن نضيف اليها أن الدين هو الذى يميز
 بينهما ، لأن الانسان هو وحده الذى يمكن أن يكون له دين ، وأن
 الحيوانات تفتقر الى الدين بقدر ما تفتقر الى القانون والأخلاق (٨) .

ويصرح هيجل في تصديره للظاهريات ، بأن عنصر الحقيقة هو
 الفكرة الشاملة وشكلها الصحيح هو النسق العلمى ، فهو يقول : ليس
 هناك شكل آخر يمكن أن توجد عليه الحقيقة سوى النسق العلمى الذى
 تنتظم فيه ، وما أحاول الوصول اليه هنا هو الاسهام فى هذه الغاية :
 أن تقترب الفلسفة من صورة العلم ، أى أن تصبح الفلسفة قادرة على
 التخلى عن التسمي بحب المعرفة لكى تفقدو المعرفة الفعلية
 Actual Knowledge (٩) ولكن ليس معنى هذا أن هيجل يؤمن بإمكانية

(٥) من الملاحظ أن معظم أعمال هيجل تبدأ دائما بتقديم برهان حول وجود موضوع
 العلم المراد دراسته ، وتحديد ماهية هذا الموضوع . ونجد هذا فى محاضراته عن :
 « تاريخ الفلسفة » ، ص ١٢ من ترجمة E. S. Haldone الانجليزية طبعة :
 195٤, London, R. & K. P.

وكذلك فى تصدير ظاهريات الروح حيث يقول : لا بد أن تكون البداية دائما من
 خلال اكتساب معرفة بالبادئ العامة ووجهات النظر ومن خلال تهيزء المرء للاستيعاب
 المبدئى أولا لفكرة الموضوع ذاته ، ، ص ١٠ من ترجمة : كوفمان من الطبعة المشار
 اليها سابقا . وكذلك محاضرات فى فلسفة الفن تبدأ بهذا - أيضا - انظر : الجزء
 الأول : Hegel : Lectures on fine Art .

- (١) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، مرجع سبق تكلمه ، ص ٤٥ .
 (٧) Hegel : Lectures on the History of Philosophy, Vol. I, p. 12.
 (٨) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ٤٧ - ٤٨ .
 (٩) Hegel's Texts and Commentary, p. 12.

انكشاف الحقيقة دفعة واحدة انكشافا مباشرا وبدون توسط، بل الحقيقة مسار طويل لا تصل إليها الا بعد اجتياز مسار هائل التشابك وجهد لا يقل مشقة وكدا ، انها الكل الذى يرتد الى ذاته خارج التعاقب والامتداد (١٠) الطريق الى الحقيقة جزء لا يتجزأ منها ، بمعنى أن الطريق الى العلم علم أيضا ، وللدلالة على ذلك يبين لنا كوفمان فى تعليقه على تصدير الظاهريات : أن هيجل كان يشير الى مسرحية لسنج. Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١) (*). « ناثان الحكيم » Nathan der Weise (١٧٧٩) التى اقتطف منها هيجل استشهادات عديدة فى كتابات الشباب اللاهوتية ، ولاسيما المشهد السادس من الفصل الثالث ، حين يطلب صلاح الدين من ناثان أن يخبره أى الأديان الثلاثة هى الحق ؟ ؛ فيقول فى مناجاة مع نفسه متعجبا ممن يطلب الحقيقة سهلة دون عناء : الحقيقة الحقيقية !

انه يريدنا هكذا جاهزة ، خالصة ،

« لا تشوبها شائبة »

كما لو كانت الحقيقة قطعة من العملة المعدنية

أجل : حتى لو كانت الحقيقة عملة ، فانها على أقل تقدير

عملة معدنية قديمة ، لا بد أن يقدرها المرء

ومع ذلك لا تزال قيد التداول ، غير أن هذه العملة القديمة

التى سكت بخاتم السك

ما أن يضعها المرء على المائدة ويحصيها

حتى تتلاشى

فهل تحفظ الحقيقة فى الذهن

كما نحفظ المال فى الحقيبة ؟ (١١)

Ibid : p. 22.

(١٠)

(*) يعتبر لسنج من فلاسفة التنوير ، وله عدة مسرحيات ، منها « مينافون بارنهم » ، وله دراسة جمالية بعنوان لاكزون Lacōn ١٧٦٦ ، ومن أهم أعماله الفلسفية تربية الجنس البشرى ١٧٨٠ ، وتصور مسرحية ناثان الحكيم التى أشار إليها هيجل فكرة التسامح بين الأديان الثلاثة عن طريق العمل الصالح لا اليقين النظرى . انظر : د. حسن حنلى فى تقديمه لنص تربية الجنس البشرى للسنج ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٧ .

Hegel's Texts, p. 59.

(١١)

ويعبر هذا النص من المسرحية عن مفهوم الحقيقة عند هيغل ، التي لا يمكن أن تقدم سهلة وميسرة ، وإنما تأتي بعد عناء التصور الشامل ، ولذلك يرفض هيغل الاتجاهات التي ترى إمكانية إدراك الحقيقة عن طريق الحدس المباشر ، أو في صورة المعرفة المباشرة للمطلق أو الدين أو الوجود ، ويرى أن الحقيقة هي تجاوز لهذه المرحلة من المعرفة الحسية المباشرة ؛ فالروح حين تنشئ الحقيقة في صورة النسق العلمي (أى الفلسفى) ، فهي تعي أنها قد « تجاوزت الطابع المباشر لإيمانها ، تجاوزت رضا السكينة ، اللذين امتلكهما الوعي فيما يتعلق بتوافقها مع الماهية وحضورها العام » (١٢) . فالحاجة إلى التفلسف تشتد حين تفقد الروح حياتها الجوهرية ، وتعي ضياعها ، كما تعي تناهيتها المتجسد في مكوناتها ؛ فالروح تنزع عنها القشور ، وتعترف بأنها في محنة وشقاء ، وهي لا تطلب من الفلسفة معرفة الذات ، بل تطلب منها أن تساعدها على تأسيس جوهرها .

ويوضح هيغل الأوضاع الخاصة للروح التي تسعوا لوجود الفلسفة ، فيبين أن الروح عندما تكون حاسة أو مدركة إدراكا حسيا ، فإنها تجد موضوعها في شيء حسي ، وعندما تتخيل تجد موضوعها في صورة أو تمثل ، وعندما « تريد » تجد موضوعها في هدف أو غاية ولكن على الرغم من وجود موضوعاتها ، فإنها تظل متميزة عنها ؛ ولذلك تسعى الروح دائما إلى أن تشبع حياتها الداخلية العليا العميقة « الفكر » فتجعله موضوعا لها ، « فأعمق ما في الذات هو الفكر ، وهكذا تجعل الروح من الفكر موضوعا لها » (١٣) ، وهكذا تنشأ الحاجة إلى الفلسفة أو الفكر ، لأنه عن طريق الفكر تعود الروح إلى ذاتها لأن الفكر هو مبدؤها وهو ذاتها النقية الصافية » (١٤) ولكن حين ذاك نجد أن الفكر - هو نفسه - قد وقع في شباك المتناقضات ، وتشعر الروح بقدرتها على التغلب على هذا الوضع ، وعلى العثور بداخلها عن حل لهذه المتناقضات ويرى هيغل أن هناك موقفين إزاء التناقض الذي تجد فيه الروح ذاتها الموقف الأول : أن تراثه الروح القهقري إلى الوراء لتجد الحل في صورة المعرفة المباشرة ، الذي يذهب إلى أن هذه المعرفة هي الصورة الوحيدة التي نصل عن طريقها إلى معرفة الحقيقة ويؤدي هذا الموقف إلى كراهية العقل والتفكير ، والموقف الثاني : وهو ما يدعو إليه هيغل ، وهو رفض مذهب المعرفة المباشرة الذي يعتمد

Ibid : p. 14.

(١٢)

(١٣) هيغل : موسوعة العلوم الفلسفية ، الترجمة العربية ، ص ٦٢ .

(١٤) المصدر السابق : الموضوع نفسه .

على الحواس فقط ، والاعتماد - بدلا من ذلك - على الطابع الجدلي للفكر
الذي يدرك التناقض لكي يسعى الى حله .

وهنا نصل الى السبب الثاني لنشأة التفلسف والحاجة الى الفلسفة
الذي يرجع الى رغبات الفكر الملحة في حل التناقض الذي تجده الذات
نفسها فيه ؛ فالروح - هنا - لا تريد أن ترتد الى الوضع الطبيعي
للروح ، وتريد أن ترتفع فوق الحواس ، وفوق الاستدلال من الحواس
أى فوق المعرفة المباشرة (*) .

أى أن بداية التفلسف عند هيغل هي سلب Negative للمعرفة
المباشرة ، أى سلب الطابع المباشر الذى تظهر عليه الأشياء فى صورتها
الأولى ، ويتم هذا عن طريق تحويل كل ما هو جزئى الى كلى لأن الفكر عند
هيغل بطبيعته كلى ؛ ولذلك فهو يقول : « ان التفكير هو باستمرار سلب
لما يوجد أمامنا وجودا مباشرا » (١٥) ، لكن كيف يتم الانتقال من المعرفة
المباشرة الى المعرفة الكلية الفلسفية التى يقصدها هيغل ؟

والحقيقة أن هذا سؤال يكشف عن مبدأ رئيسى فى فلسفة هيغل ،
فهذا يتم عن طريق مبدأ التوسط Mediation (١٦) ، و « التوسط ليس
سوى هوية الذات التى تحرك ذاتها أو انعكاسها على ذاتها » (١٧) ، ومعنى
التوسط عند هيغل هو أن نتخذ من شيء ما نقطة نسير منها الى شيء آخر
بحيث يكون وجود هذا الشيء الثانى متوقفا أو معتمدا على وصولنا اليه
من خلال شيء آخر متميز عنه « (١٨) ويضرب هيغل مثلا على ذلك
« بفكرة الله »؛ فنجد أن معرفة الله هي فى طابعها الحق ارتفاع فوق
الاحساسات والادراكات الحسية ، ومن ثم فهي معرفة تتضمن موقفا
سلبيا من معطيات الحس الأولى ، وهى الى هذا الحد تتضمن توسطا ،
ومعرفة الله لا تتحقق نتيجة للجانب التجريبي من وعينا ، ولكن استقلالها
يتحقق بصورة جوهرية عن طريق هذا السلب لمعطيات الحس أو الارتفاع

(*) أشار هيغل فى محاضراته عن فلسفة الفن الجميل وهو يصدد الحديث عن
اغتراب الفنان فى العالم الى أن انجاز الفلسفة الرئيسى هو حل هذا التناقض ، ويرى أن
الوقوع فى التناقضات هو واحد من الدروس الرئيسية فى المنطق .

(١٥) هيغل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ٦٦ .

(١٦) بين هيغل العلاقة بين المباشرة والتوسط فوضع أن أحدهما لا يمكن أن يغيب
عن الآخر أو يوجد بدون الآخر : د - امام عبد الفتاح : المنهج الجدلي عند هيغل :
ص ١٥٠ وما بعدها .

Hegel's Texts, p. 32.

(١٧)

(١٨) هيغل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ٦٦ .

عنها . أى « تبدأ المعرفة حين تقضى الفلسفة على تجربة الحياة اليومية ، فتحليل هذه التجربة هو تقطة البدء فى البحث عن الحقيقة » (١٩) .
 ويعنى هذا أن هيجل يبين أن الحقيقة ليست جزئية عارية « الوعى الحسى » ، وليست جزئية ممتزجة بالكلية « الادراك الحسى » ، وإنما لابد أن تكون كلية خالصة مع عنصر للجزئية مرفوعة تماما ، أى كليات غير مشروطة (٢٠) ، ويتم الانتقال من المرحلة الأولى (الوعى الحسى) الى المرحلة الثالثة (العقل الكلى) عن طريق المرحلة الثانية وهى التوسط ، والواقع أن هذه الصور تعكس مراحل العقل وهى :

- (أ) مرحلة الوعى المباشر : وفيها نجد الموضوع مستقلا عن الذات .
- (ب) مرحلة الوعى الذاتى : الموضوع هو الذات .
- (ج) مرحلة العقل : الموضوع متحد مع الذات .

ونلاحظ أن المرحلة الأولى من مراحل الوعى هى مرحلة مباشرة ، بمعنى أن الموضوع يوجد مباشرة أمام الوعى ، ويحركه ادراكا مباشرا ؛ فليس ثمة حلقة وسطي أو توسط بين الذات والموضوع ، وتعتبر هذه المرحلة هى الأساس لكل المراحل المقبلة التى تمر بها الروح ، وتوجد داخل هذه المرحلة تقسيمات فرعية أخرى - مثل عادة النسق الهيجلى فى معظم مراحلها - فالوعى الحسى يقودنا الى الادراك الحسى عن طريق الطابع المجرد للوعى الحسى الذى يدركه الأشياء بدون توسط ، ومعزولة عن بعضها تماما ، ويتم الانتقال من الادراك الحسى الى الفهم Intellect وهو التقسيم الفرعى الثالث الذى يقودنا الى المرحلة الثانية وهى الوعى الذاتى ، التى يتم بها حذف التعارض بين الذات والموضوع (٢١) لأن الوعى الذاتى يتعرف على ذاته فى موضوعه المتمايز عنه ؛ ولذلك يتركز نشاط الوعى الذاتى على موضوعين أولهما « الآخر » ، وهو الموضوع المباشر الذى يربط الوعى الذاتى بالطبيعة من خلال تصور الهيأة والرغبة (٢٢) وثانيهما : « ذاته » بمعنى أنه يهتدى الى ذاته مرة أخرى حين يتجاوز الطبيعة ، ويتبين أنه لا يتعرض على ذاته الا فى ذات أخرى ،

(١٩) هيرت ماركيز : العقل والثورة ترجمة : د . غزاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ١٠٨ .

(٢٠) د . امام عبد الفتاح امام : المنهج الجدلى عند هيجل « مرجع سبق لكره » ، ص ١١٨ .

(٢١) Jean Hyppolite : Genesis and Structure, p. 156.

(٢٢) Ibid : p. 151.

والانتقال - هنا من فكرة الى أخرى - لا يتم مباشرة كما هو الحال في مرحلة الوعي المباشر ، وإنما يكون عن طريق التوسط ؛ ولذلك يرتقى حتى يصل الى وحدة الذات مع الموضوع في مرحلة العقل ، وهكذا يتبين لنا أن هيكل يبدأ بتجربة الوعي العادي في الحياة اليومية ، ويبين لنا أن هذا النوع من التجربة ، ينطوي على عناصر تقضى على تقننا به على ادراك الواقع ؛ ولذلك يندفع الى البحث عن طريق في الفهم تعلق على هذه التجربة ، ولكن نلاحظ أن هذا التقدم والتطور هو عملية داخلية للتجربة ، ولا ينتج بفعل عوامل خارجية ؛ فحين ينتبه المرء الى أن نتائج تجربته لا تحقق له ما يريد من يقين ، فإنه يتخلى عنها ، لينتقل الى نوع آخر ؛ أى ينتقل من اليقين الحسى الى الادراك ، ومن الادراك الى الفهم ، ومن الفهم الى اليقين الذاتى حتى يصل الى حقيقة العقل . والعقل عند هيكل هو عقل ملاحظ ، يلاحظ ما يدور في العالم الداخلى للانسان ويدرك القوانين النفسية والمنطقية ، والعقل هو الروح التى تبدو فى الحضارة حين يصبح الروح غريباً عن نفسه أو فى الأخلاق حين تعود الروح الى ذاتها ، والشعور الواعى عند هيكل هو شعور عقلى ونلاحظ أن العامل الذى يحدد مجرى التجربة الفلسفية عند هيكل هو العلاقة بين الوعي وموضوعاته ؛ فعندما تبدأ التجربة ، يبدو الموضوع فى الوعي الحسى كياناً ثابتاً ، مستقلاً عن الوعي ، وتبدو الذات غريبة عن الموضوع ، ثم « تتقدم التجربة الفلسفية الى ادراك أن الموضوع ذات أيضاً ، وأن العالم لا يصبح واقعياً الا بفضل القدرة الفاهمة للوعي » (٢٣) وهذا الصراع التاريخى بين الانسان وعالمه ، هو ذاته جزء لا يتجزأ من الطريق الى الحقيقة ، ومن الحقيقة ذاتها ، لأنه لا بد للذات من أن تجعل العالم هو عملها الخاص ، حتى تتعرف على نفسها بوصفها الواقع الوحيد ، وبذلك تصبح عملية المعرفة عند هيكل هي نفسها مسار التاريخ .

والحقيقة اذا تأملنا علاقة الذات والموضوع فى المراحل السابقة التى أشرنا اليها سنجد أن هيكل ربط فكرة الاغتراب بفكرة الحقيقة ؛ فالموضوع يظل غريباً وبعيداً عن الحقيقة ، طالما أن الانسان عاجز عن تحويل الموضوع الى ذات ، كما يتسنى له أن يتعرض على نفسه وراء الأشياء والقوانين الموجودة فى الطبيعة فى شكلها الجامد ، وحين يمتلك الانسان الوعي والقدرة على تجاوز العالم الموضوعى الطبيعى ، فإنه يكون قد بدأ طريقه نحو حقيقته الخاصة به بوصفه انساناً ، ونحو حقيقة هذا العالم أيضاً ؛ فيبدأ بالتعرف على ذاته والتعرف على العالم الذى كان غريباً

(٢٢) ميريث ماركيم : العقل والثورة . ص ١٠١ .

عنه ، (٢٤) ولا يتأتى هذا الا حين يجعل من العالم الخارجي تحقيقا كاملا لوعي الذاتى ، وهذا يعنى أن الاغتراب عند هيجل يتأسس على شكل العلاقة بين الذات والعالم ؛ فيكون الانسان مغتربا حين لا يتعرف على ذاته فى العالم ، ويتجاوز اغترابه عندما يصبح العالم جزءا منه ، لكن كيف يتم هذا ؟ يبين لنا هيجل أن هذا يتم حين يبدأ الوعي الذاتى فى تملك الأشياء التى تحيط به ، لكن الوعي يكتشف أن تملك الأشياء لا يمثل النغاية الحقيقية لرغباته ، وأن حاجاته لا تبلغ رضاها الا بالاتحاد بذوات آخر . بمعنى أنه لا يجد الوعي الذاتى نفسه الا فى وعى ذاتى آخر ، ومن خلال علاقة الوعي الذاتى بالأخرى يصل هيجل الى دياكتيك السيد والعبد ، وإذا كان الانسان فى علاقته بالأخرى يحقق الانسان نفسه ويفترب ، فان جدل السيد والعبد تعبير عن هذه العلاقة المتناقضة ؛ لأن العلاقة بين الانسان والآخر ، لا تتسم بالمصالحة والتناغم ، فهى صراع حياة وموت ، بين أفراد متساوين ؛ فالسيد يملك عمل غيره ويعيش عليه ، بينما العبد لا يملك شيئا سوى عمله ، وحين يخرج فى منتجات يصبح شيئا متخارجا ومنفصلا عنه (٢٥) ولكن عن طريق الصراع بين الأنا والآخر ، يتعرف الانسان على امكاناته الحقيقية ، لأن حقيقة الوعي الذاتى لا تقوم فى « الأنا » ، بل فى « نحن » (٢٦) .

ويوضح هيجل لنا أن العلاقة بين السيد والعبد لا تقوم نتيجة شروط طبيعية أو انسانية ، وانما نتيجة لشكل معين من توسط الأشياء ؛ فمثلا : العبد يشعر بالتشبيوه Reification ؛ ولذلك وجوده مغترب ، لأنه لا يعامل باعتباره انسانا وانما بوصفه شيئا ، ووجوده هو عمله ، وسلب عمله هو سلب وجوده ؛ ولذلك فان العمل لديه هو الأساس ، وحين يتأمل العبد فى الأشياء التى صنعها ، ويتخارج وعيه ، فانه ينتقل من التشبيوه الى الاستقلال ، لأن الأشياء التى صنعها هى جزء من وجوده ، والسيد حين يملك الأشياء التى صنعها العبد ، يتعامل مع وعى آخر ، وهكذا يشعر السيد أنه ليس حرا ؛ لأنه يعيش فى حياته خاضعا لاحتياجه

(٢٤) المصدر السابق : الموضع نفسه .

(٢٥) النقط جورج لوكاتش G. Lukács هذه الفكرة ، وعبر عنها فى كتابه « التاريخ والوعي الطبقي » ، حين بين أن جوهر الصلة بين الأفراد يأخذ طابعا شئيا ، وقد ربط هذه الفكرة بالفكر الماركسى بشكل عام .

انظر تحليل هذه المقولة فى دراستنا للماجستير بعنوان : (الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش) فى الجزء الخاص بالتشبيوه بوصفها مقولة انطولوجية والتشبيوه والكليات ص ١٠٢ الى ص ١١٦ .

(١٦) د. تازلى اسماعيل : الشعب والتاريخ (هيجل) ، دار المعارف ، القاهرة .

١٩٧٦ ، ص ١٢١ .

لعمل الآخر ؛ لأن الحرية عند هيغل هي حقيقة الروح ، والفكرة حين تنتقل من المجال العلمي ، أو الوجودي الى ميدان التحقق فانها تعبر عن هذا التحقق من خلال مفهوم أساسي هو الحرية ، والحرية انشخصية هي الاستقلال بمعنى عدم الاحتياج للآخر ، وتكون غير تابعة له ؛ فالعبودية هي خضوع الذات للآخر (٢٧) .

وهكذا نجد عند هيغل أن الوعي يولد في صيرورة العمل . وأن العالم هو تموضع Objectivation الأنا ؛ حيث يرى الوعي في علاقات العالم ويتعرف عليها ، ويتبين لنا من هذا أن هيغل أقام موضوع الاغتراب على أساس تعارض الذات والعالم ، ويبحث عن سبيل تجاوز الاغتراب ، فلم يجده الا في مستوى الوعي الذاتي الحر ، ومرآة يقرأ فيها الوعي حركته نحو التحقق الكامل (٢٨) .

يتبين لنا مما سبق أن الفلسفة تساهم في انتزاع البشر من انغماسهم في الحسى والمبتذل ، والخاص الذي تحجب عنهم الحقيقة ؛ ولذا يرى هيغل أن أهم ما يميز التفكير الفلسفي عن التفكير العادي في كونه فكرا لاحقا ، بمعنى أنه يأتي بعد التفكير الشائع في حياة الناس اليومية ، الذي يرتبط بالتمثلات والمشاعر والاحساسات ، والفلسفة تجعل من هذا التفكير موضوعا للتأمل ؛ ولذلك فالفلسفة لديه فكر انعكاسي Reflection ويقصد بذلك أن الفلسفة تأتي بعد أن يكون قد تم بناء الواقع ؛ فلسفة الفن - على سبيل المثال - لا تفرض قواعد معينة على الفنان ، أو تقدم نظرية نهائية في الفن ، تأتي للتأمل وتحليل الفكر الجمالي والأعمال الفنية ، الفرق الجوهرى بين التفكير الفلسفي والتفكير الحسى الشائع ، هو أن التفكير الشائع يرتبط دائما بالتعبير عن الحسى ، والأشياء ذات المدلول الحسى ، بينما التفكير الفلسفي (*) ينتقل من

(٢٧) هيغل : موسوعة العلوم الفلسفية ، هامش المترجم : ص ١٠٢ .

(٢٨) تناول د. محمود رجب الاغتراب = عند هيغل بالتفصيل في كتابه « الاغتراب »

منشأة المعارف الاسكندرية ١٩٧٨ ، وانظر له أيضا : المرأة والفلسفة ، ص ٢٢ - ٢٤ .

(*) ان التفكير الفلسفي عند هيغل لا يقتصر على دراسة الوجود كما هو الحال

عند أرسطو أو على دراسة الذات التي تفكر كما هو الحال عند كانط ، وإنما يجمع

الواقع ، بل أن تصورات الذات أي مفاهيمها قد أصبحت صميم الواقع ، فيتحول بذلك

بينهما في وحدة جدلية ، فمقولات الذات ، لم تعد مقولات يفصلها الشيء في ذاته عن

الابستمولوجيا الى انطولوجيا ، ويعود الوجود ذاتا بقدر ما يعود الذات وجودا ، ولذلك

خالف الفلسفة لديه تبحث في الذات والموضوع معا .

انظر هيغل : موسوعة العلوم الفلسفية ، الترجمة العربية ، ص ٦٢ .

وانظر أيضا : Jean Hyppolite : Genesis and Structure, p. xix.

الأفكار المرتبطة بالأشياء الجزئية الى المقولات (**)

يقول هيجل : اذا قلنا أن المقولات عارية تماما من الواقع ، فان ذلك القول يعنى أنها لا تتضمن فى ذاتها أية حقيقة ، لأنها تظل حقيقة صورية، دون أن تصبح حقيقة كاملة واذا ظلت الحقيقة صورية وخالصة ، دون أن تلتبس بالواقع ، فهي تجريد أجوف فارغ ، اذ أنها حقيقة منفصلة عن مضمونها ومحتواها « (٢٩) » .

ومن هذا يتضح أن الحقيقة ذات التجريد الفارغ Empty Obstraction
انما هي حقيقة ناقصة ، بمعنى أن الحقيقة الصورية Formal Truth
المجردة ، هي بالضرورة حقيقة عارية عن الواقع ؛ أى أن الصورى هو أمر
منفصل عن الواقع ، حيث أن الصورى لا واقع له have no reality
فيبقى دائما بلا مضمون ، خاليا ، وناقصا ينتظر المحتوى ، فتتحول الحقيقة
الصورية الناقصة الى حقيقة واقعية كاملة .

وقد بين هيجل فى تصدير ظاهريات الروح ، أن العنصر المكون
للفلسفة هو الواقع الفعلى ؛ فيقول : « أما الفلسفة .. فلا تدرس التعينات
أو التحديدات غير الجوهرية بل تدرس التعينات بقدر ما تكون منطقية
على الجوهر ؛ فعنصرها المكون ومحتواها ليس المجرد أو غير الواقعى بل
الواقعى أو الفعلى ، ذلك الذى يصنع ذاته ويحيا فى ذاته ؛ أى الوجود
القائم فى تصوره الشامل » (٣٠) ، وقد رد هيجل على من يهتمون بالفلسفة
بالتجريد الأجوف والبعد عن الواقع فى مقال له بعنوان « من الذى يفكر
على نحو مجرد » « Who thinks abstractly » (٣١) ، بين فيه أن طبيعة
التفكير الحسى الشائع يتطوى على قدر من التجريد ، لأن اللغة التى تفكر
بها تبين لنا أننا لا نتمسك بالحسى والجزئى وانما نرده دائما الى الكل
الذى ينتمى اليه .

ومهمة الفيلسوف هي مواجهة أنماط التفكير الشائع ، وأن يبين
للآخرين أهمية المنهج الفلسفى فى الكشف عن الحقيقة ، من خلال

(**) المقولات عند هيجل هي الماهية الاساسية للأشياء ، وهي قلب الاشياء
ومركزها . انظر د . امام عبد الفتاح امام : الميتافيزيقا ، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٨٦ ،
ص ١٣١ .

Hegel : Phenomology, Sec. 299, p. 180. (٢٩)

Hegel's Texts, p. 70. (٣٠)

Ibid 9 From p. 113 to p. 118. (٣١)

البرهنة على صحة منهجه الخاص في المعرفة ، وأن هذا المنهج لا يمكن اكتسابه الا عن طريق التدريب : فالتفلسف من وجهة نظر هيجل يبدأ بدراسة « علم الفلسفة » الذي يساعدنا على التفكير من خلال المقولات أو الأفكار الشاملة (٣٢) ويؤكد هيجل على أنه لابد « أن تفهم الفلسفة أن مضمونها ليس الا الواقع الفعلي Wirklich Keit أعنى لب الحقيقة الذي نتج في الأصل وينتج ذاته في نطاق حياة العقل وأصبح هو الذي يشكل العالم الداخلى والخارجى للوعى ؛ فنحن نبدأ بالتعرف على هذا المضمون من خلال ما يسمى بالتجربة » (٣٣) والغاية النهائية التي يهدف اليها العلم الفلسفى من خلال التحقق من هذا ، هى الوصول الى ضرب من التوفيق بين العقل الواعى لذاته والعقل الموجود فى العالم أو بعبارة أخرى الواقع الفعلي .

ولذلك ، فإن عبارة « المعقول واقعى ، والواقعى معقول » التي ترد في صدر « أصول فلسفة الحق » (٣٤) ، تعنى أن ما هو عقلى يحمل في باطنه القوة والقدرة التي تجعله يتحقق بالفعل في الواقع ، وما هو واقعى عقلى هو نتيجة مترتبة على الجزء الأول من العبارة ، بمعنى اذا ما تحقق العقلى ؛ ففي هذه اللحظة وحدها ، يصبح ما هو متحقق بالفعل عقليا ، أى أن العقل ليس من الضعف بحيث يظل قابعا في أعماق الذات ويظل ذاتيا ، أى أن العقل ليس من الضعف بحيث يظل قابعا في أعماق الذات ويظل ذاتيا ، وإنما لديه من القوة ما يجعله يتحقق في الواقع » (٣٥) .

(٣٢) يرد هيجل بسخرية على الذين يدعون التفلسف دون دراسة . فقيين لنا إن أى حمفة تتطلب قدرا من التعليم والتدريب ، فعلى الرغم من أن الانسان لديه القالب الخاص بقدمه ، ويمتلك يدين يستطيع نأ يصنع بهما الحذاء ، الا انه لا يستطيع أن يصنع بهما الحذاء ، الا أنه لا يستطيع هذا دون أن يتعلم حرفة صناعة الأحذية ويتدرب عليها ، فما بالك بالتفكير الفلسفى الذي يحتاج لتدريب خاص ، انظر هيجل : الموسوعة الترجمة العربية ص ٥٣ - ٥٤ .

(٣٣) المصدر السابق : ص ٥٤ والمقصود بالتجربة عند هيجل الخبرة والتجربة الشخصية ، ولا يقصد بالتجربة العملية التي تدل عليها كلمة Experiment . انظر : مقامة د . امام عبد الفتاح لنص الهيغلى ، ص ٢٣ .

Hegel : Philosophy of Right, p. 10. (٣٤)

(٣٥) أشار د . امام فى كثير من كتبه وترجماته ومقالاته الى هذا الخطأ الشائع فى تفسير العبارة ويرجع شيوعه الى انجلز . انظر هامش الموسوعة الفلسفية ، ص ٥٥ « مصدر سبق ذكره » ، ومجلة العربى الكويتية ، ص ١٢١ ، وانظر أيضا كتاب الوجودية ترجمة : د . امام عبد الفتاح امام ، عدد ٥٨ من سلسلة عالم المعرفة ، ص ٢٠٤ .

والفلسفة عند هيغل حين تجعل من الواقع الفعلي موضوعها ، فإنها لا تقصد ظاهراً الواقع الخارجي وجزئياته ، وإنما تقصد الفوضى إلى جوهر العالم الكلي ، فالحق هو الكل ، ولكن الكل ليس سوى الماهية التي تحقق اكتمالها الذاتي من خلال تطورها ، (٣٦) ؛ فهو يقصد الواقع الكلي الذي يعبر عن العقل ؛ فالواقع الفعلي ، ليس مجرد شيء سلبي ، أو طبيعياً معطاة . فما هو واقعي أو متحقق بالفعل هو نتيجة لعمل ما أو لفعل ، (٣٧) .

وإذا كانت الحقيقة التاريخية تهتم بإبراز العارض والعشوائي ؛ فإن الفلسفة تشغل بماهية ما تدرسه . فبينما يعني مؤرخ الدين أو الفن بالأحداث العارضة وغير الضرورية نجد أن المهتم بفلسفة الفن أو الدين يطرح للتساؤل ماهية الفن أو الدين ، من أجل أن يصل إلى التصور الشامل ، أو الفكرة الشاملة ، ويستخدم هيغل عبارة تعبر عن طبيعة المسلك الشاق الذي يوصلنا إلى الحقيقة ؛ فيقول : « من أكثر الأشياء أهمية إذن في دراسة العلم أن يحمل المرء على عاتقه عناء التصور الشامل
The Exertion of the Concept die Anstrengung des Begriffs)

إن هؤلاء الذين اعتادوا الانسياق من فكرة عامة إلى أخرى يضيقون ذرعاً بالتصور الشامل ، إذا ما أعترضهم تماماً . تلك العادة يتعين تسميتها بالتفكير المادي أي الوعي العرضي الذي لا ينهك إلا في المادي وعن ثم يجد صعوبة في رفع الذات والعلو بها فوق المادة لتصبح ذاتها ، (٣٨) .

وإذا كان هيغل ينتقد الحقيقة الرياضية والتاريخية ، لكي يبرز الحقيقة الفلسفية ، فإنه ينتقد العلوم التجريبية لكي يبين لنا الفرق بين الفلسفة والعلم ؛ فيوضح لنا أنه لا بد أن نميز بين مصطلح الفكرة الشاملة ، وبين ما يطلق عليه الفكرة ، « فالعبارة التي تقول بأن اللامتناهي لا يمكن إدراكه بواسطة الأفتكار هي عبارة تكررت ٠٠ » (٣٩) ، وهي تقوم على التفكير الضيق لمعنى الأفتكار ، فالفكر الذي يفترض أنه أداة للمعرفة الفلسفية يحتاج هو نفسه إلى تفسير أبعد ، بمعنى أن نفهم بأي معنى تعبر الأفتكار عن الضرورة ، وحين تزعم القدرة على إدراك موضوعات مطلقة ،

Hegea's Texts, p. 88.

(٣٦)

٠٠٥ : هيغل : موسوعة العلوم الفلسفية ، انظر : هامش المترجم ، من ٥٥ .

Hegea's Texts, p: 32.

(٣٨)

(٣٩) هيغل : موسوعة ٠٠٠ . من ٦١ .

مثل : الله والروح والحرية . وهذا التفسير لحدود الفكر وقدراته هو درس من دروس الفلسفة ، وتعتبر الفلسفة النقدية أفضل مثال لذلك . فكأنه يطلب منا أولاً أن نفحص ملكة المعرفة ، وننظر فيما إذا كانت قادرة على العمل أم لا ، إذ ينبغي علينا أن نفحص الأداة قبل أن نعيد إليها بالعمل « (٤٠) حتى لا تضيق جهودنا أدراج الرياح فبدلاً من أن تهتم المعرفة بدراسة موضوعاتها - عادت تدرس نفسها ، أى عادت الى مسالة الصورة ، ويرى هيغل أن فحص أداة المعرفة معرفة لكن محاولة المعرفة قبل أن نعرف هي أشبه ما يكون بقول القائل : « اننى لا أستطيع أن أغامر بالنزول لى الماء قبل أن أتعلم السباحة » (٤١) ، ويرى هيغل أن الفكرة لا يكون لها حق الوجود ، أو لا توجد بالفعل الا اذا تحققت ، ولذا يقرر أن مبدا التجربة شرط بالغ الأهمية « (٤٢) ، والمقصود بالتجربة هنا ، هو أن يكون الفيلسوف على اتصال بأى واقعة يدرسها : فيبحث عن ارتباط الواقعة وتوحيدها مع ذاته ، ويتصل بالواقعة عن طريق الحواس أو العقل أو الوعى الذاتى ، ويعنى هذا أن الفيلسوف لا يتناول الواقعة الا اذا تعرض لها عن طريق مصادر المعرفة لديه ؛ فيقول « وعلينا أن نتصل بموضوعنا مباشرة سواء عن طريق الحواس الخارجية ، أو عقلنا الأكثر عمقا ، أو وعينا الذاتى العميق ، وهذا المبدأ نفسه ما نجده فى يومنا الحاضر تحت اسم « الايمان » والمعرفة المباشرة ، أو الوعى فى العالم الخارجى ، وقبل كل شئ» فى قلبنا نحن « (٤٣) .

ويمكن هنا أن نتساءل : اذا كان هيغل يجعل من التجربة شرطاً أساسياً لعملية التفلسف ، فما الذى يفرق بين الفلسفة وبين العلوم الطبيعية التى تجعل من التجربة نقطة بداية لها ؟ .

وعلى الرغم من أن النتائج التى تصبو اليها العلوم التجريبية هى القوانين ، أو القضايا العامة أو الكلية ، مما يجعل هناك قاسماً مشتركاً بينهما يتمثل فى هذا الطابع الكلى الا أن الفرق بين الفلسفة والعلم يكمن فى قضيتين : أولاهما : أن مفهوم التجربة مختلف بين الفلسفة والعلم ؛ فهناك دائرة من الموضوعات لا تستطيع العلوم التجريبية تطبيق مفهوم التجربة عليها : مثل : الحرية ، والروح ، والله ، لأن هذه الموضوعات

(٤٠) المصدر السابق ص ٦٢ .

(٤١) هيغل : المصدر السابق ، ص ٦٢ .

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٥٧ .

(٤٣) المصدر السابق : الموضع نفسه .

تنتمي لميدان مختلف لا يمكن أن نخبره بحواسنا ، ولكن عن طريق الوعي
Consciousness ، ولأن هذه الموضوعات من حيث نطاقها ومضمونها
لا متناهية . مثل : فكرة الله ، بينما العلوم التجريبية تدرس المتناهي ،
مثل : النبات والحيوان .

وثانيتها : أن الاختلاف بين الفلسفة والعلوم التجريبية يكمن في
صورة العلم أي منهجه : فمنهج العلوم التجريبية يكشف عن نقيصتين :
أولاهما أن المبدأ الكلي في القوانين العلمية هو بذاته غامض وغير متعين ،
ولهذا نجد أن المبدأ الكلي في انقوانين العلمية هو بذاته غامض وغير
متعين نجد أن المبدأ لا يرتبط بالجزئيات أو التفصيلات فكل منها خارجي
وعرضي بالنسبة للآخر ، وثانيتها أن العلوم التجريبية تعتمد على منهج
يبدأ بالمعطيات والمسلمات التي لم تفسر ، أو تستنبط ، بينما الفلسفة
لا تبدأ بأية معطيات أو مسلمات ؛ ولذلك فحين تحاول الفلسفة التفكير
في هذه العلوم ، فانها تحاول التخلص أو اصلاح هذه العيوب عن طريق
الفكر النظري *Speculation* وهو الذي يعطيها الطابع النوعي الخاص
بها .

وإذا كانت العلوم التجريبية والرياضية لا تأخذ بالنتائج الفلسفية ،
فإن العلم النظري « الفلسفة » لا يهمل الوقائع التجريبية المتضمنة في
علوم عديدة ، وإنما يقوم الفيلسوف بالتعرف عليها ويستخلصها وهو ينشد
ويدرك في بنية هذه العلوم العنصر الكلي فيها ، وهو قوانينها وتعميماتها ،
ولكنه الى جانب هذا كله ، فإنه يدخل مقولات أخرى جديدة الى مقولات
العلم ، ويعطيها صفة الانتشار والتلويح « (٤٤) ؛ ولذلك فحين يدرس
هيجل الحقيقة الرياضية « *Mathematical Truth* » بين لنا أن البراهين
الرياضية تنطوي على عملية معرفية فحسب ، ولا تتضمن عملية انطولوجية ،
في حين الحقيقة الفلسفية تتضمن البعد المعرفي والانطولوجي - أيضا - ،
فنحن نشهد في البراهين الرياضية نمو للمعرفة بشيء ، ولكننا لا نشهد
نمو لهذا الشيء الذي نعرفه ، فالبرهان يظل خارج محتوى المعرفة (٤٥) .

وإذا أردنا أن نبين العلاقة بين تاريخ الفلسفة والحقيقة عند هيجل ،
سنجد - لديه - أن تاريخ الفلسفة يطرح لنا « مجموع الفكر أو شموله
وحرية الكل ، وكذلك الأجزاء الفرعية التي يشتمل عليها هذا الكل » (٤٦) ،

(٤٤) المصدر السابق ، ص ٦١ .

Hegel's Texts, p. 70.

(٤٥)

(٤٦) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، الترجمة العربية ، ص ٧٠ .

والحقيقة هي مجموع الفكر ، ولذلك فإن الحقيقة تتبدى في تاريخ الفلسفة ؛ ولذلك فهو يشبه تاريخ الفلسفة بالنبات فيقول : « ان البراعم يختفى حالما تتضح الزهرة ، وفي وسع المرء أن يقول ان اللاحق يبدى السابق ، وعلى هذا النحو ذاته ، تكشف الثمرة أن وجود الزهرة زائف للنبات ، وتحل محل الزهرة بوصفها حقيقة النبات ٠٠ » (٤٧) . وهذا يعنى أنه يرى كل فلسفة ذات نسق ضرورية داخل الكل الفلسفى . وهذه الدرجة المتساوية من الضرورة هي وحدها التي تشكل حياة الكل .

و « تعد الفقرة السابقة من أمتع الفقرات التي كتبها هيغل واكتراها حسما » (٤٨) ، لأنه يقدم مفهوما جديدا عن تاريخ الفلسفة ، ويزاه تطورا تقنيا للحقيقة ، فالفلسفات المختلفة لا ينبغى النظر إليها - في رأى هيغل - كما لو كانت مترابطة الواحدة بجانب الأخرى ، في ترتيب مكاني ، لأنه لا يمكن فهمها اذا تجاهلنا علاقاتها الزمانية ، ولذلك يرى هيغل ان دراسة فلسفة واحدة أشبه ما تكون بدراسة الزهرة وعزلها عن باقي النبات الذي تنتمي اليه ولذلك لابد من دراسة تطور الفلسفة الى وقتنا الحال ، كما يحاول عالم النبات أن يدرس النبات بأكمله ، لأن الفلسفات المختلفة تمثل مراحل النضج ، وهو يؤسس بذلك موضوعا هاما للدراسة الفلسفة ، وهو تاريخ الفلسفة ، وما يقصده هيغل من النص السابق هو أن الفلسفات لا ينبغى فهمها على أنها أنسجة من الأوهام نسجها مفكرون ذوو مزاج متقلب ، بل ينبغى أن تفهم باعتبارها مراحل ذات دلالة في تطور الفكر ؛ فعندما يختلف أحد الفلاسفة مع من سبقه من الفلاسفة ؛ فليس معنى ذلك أن نرفض الجميع لأنهم لم يستطيعوا الاتفاق فيما بينهم ، بل الأصح هو أن نتساءل كيف يصحح الفلاسفة أفكار من يسبقوهم ، وكيف يحاول كل منهم التنقية التدريجية للمعرفة الحقيقية .

وقد بين هيغل هذه النظرة بالتفصيل في مقدمة محاضراته في تاريخ الفلسفة حيث أسس فهمه هذا ؛ فوضع أن تاريخ الفلسفة هو الروح ، وقد انتشر في الزمان والمكان ، بينما المنطق هو في لازمانيته وأبديته الدائمة ، وتعتبر المذاهب الفلسفية المتعاقبة في الزمن هي الصورة الاستمولوجية للروح ، وهي تتأمل ذاتها في حين تكون الحقيقة الأبدية للروح هي الانطولوجيا التي تصل الروح في نهاية المطاف الى أن تحقق وعيها الذاتي فيها وبها ، فالوجود المطلق في الفلسفات المختلفة التي تظهر

Hegel's Texts, p. 8.

(٤٧)

Ibid : Gaußmann's Commentary. p. 9.

(٤٨)

في التاريخ « قد وجد التعبير عنه في كل واحدة من الفلاسفة الكبرى التي تنحصر وظيفتها في التعبير عن المطلق من وجهة نظر معينة » (٤٩) ، وقد أشار هيجل الى أن « كل فلسفة كاملة في حد ذاتها ، وتحتوي شأنها في ذلك شأن أى اثر فني حقيقي ، الكلية في ذاتها » (٥٠) ، ويتضح من هذا أن تاريخ الفلسفة عند هيجل ، يختلف عن النظرة القديمة التي كانت تنظر للمذاهب الفلسفية « على أنها منفصلة ، يقوم كل منها بذاته دون أن يرتبط بالمذهب السابق أو يمهّد للمذهب اللاحق » (٥١) لأنه يرى أن تاريخ الفلسفة مترابط ويتقدم بضرورة باطنية ، فالتعاقب بين الفلاسفة أشبه ما يكون بصياغة نسقية Systematization لعلم الفلسفة - على حد تعبير هيجل - التي لا بد أن تكون نسقية ، فأهم ما يميز الفلسفة لديه هو ضرورة أن تكون نسقا ، وما لم تكن كذلك فإنها تكون بغير مبدأ منظم لمحتوياتها فتكون حقائقها غير ذات قيمة .

والمقصود بالنسق System هو ارتباط العضوى في المذهب الفلسفي ، ويكاد يكون مفهوم النسق عند هيجل مرادفا لمفهوم العلم ؛ فهذا ما توضحه لنا ظاهريات الروح لا سيما في التصدير ؛ أى أن الفلسفة ذاتها ، يجب أن تشكل نسقا تاما ، ويجب بالمثل على الفلسفة أن تستوعب هذه الأنساق وتصهرها في « كل » .

ويضيف هيجل أن كل جزء من أجزاء الفلسفة هو بدوره « كل فلسفي » فهو يشكل دائرة مغلقة على نفسها ، مكتملة بذاتها ، ومع ذلك ففي كل جزء من هذه الأجزاء نجد الفكرة الفلسفية في صورة جزئية خاصة أو في وسط خاص ، ولما كانت كل دائرة مفردة تمثل شمولاً حقيقياً فإنها تحطم الحدود التي فرضها عليها وسطها الخاص لتخلق دائرة أوسع ، « والفلسفة كلها تشبه بهذه الطريقة دائرة مؤلفة من عدة دوائر ، وتظهر الفكرة في كل دائرة جزئية من هذه الدوائر ، لكن الفكرة ككل ، تتكون في الوقت ذاته عن طريق نسق هذه الأطوار الجزئية ، وكل منها هو عضو ضروري في التنظيم كله » (٥٢) .

(٤٩) جان هيبوليت : دراسات في ملكس وهيجل ترجمة : جورج صدقي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧١ ، ص ٢١٧ .

(٥٠) اخذ عن هيبوليت الذي أورده عن هيجل في- مصدر السابق ، ص ٢١٨ .

(٥١) هيجل : الموسوعة ، ص ٦٩ .

(٥٢) هيجل : الموسوعة ، ص ٧١ .

ويتضح من هذا أن هيغل لا يضع الفلسفات الى جانب بعضها وضعا عشوائيا ، بل هي لديه لحظات متكاملة تعبر عن كلية واحدة هي الروح ، وأن نظام تسلسلها يشكل نظاما باطنيا عضويا أو منطقيا داخليا يحكم نمو الروح وتجسده خلال التاريخ كله ، ونلاحظ أن منهج هيغل في دراسة تاريخ الفلسفة هو نفسه الذي يقدم الأساس الرئيسى في فلسفته بشكل عام (٥٣) ويعنى هذا أن تطور الفكر المعروض في تاريخ الفلسفة مائل في نسق الفلسفة ذاتها ، ولكننا في تاريخ الفلسفة بدلا من النظر الى التطور من الخارج كما هو الحال في التاريخ ، سوف نرى حركة الفكر تتحدد بوضوح داخل وسطها الفكرى الخاص ، والفكر الأصيل يجب أن يكون عينيا ، ولا بد أن يكون فكرة « Idea » ، وحين ينظر اليه في كليته الشاملة فسوف يكون هو الفكرة أو المطلق « Absolute » ، ولا بد لعلم هذه الفكرة أن يتشكل نسقا ، لأن الحقيقة ذاتها عينية ، بمعنى أنها في الوقت الذى تقدم لنا فيه مبدأ الوحدة ورباطها ، فإنها تحتوى بداخلها على مصدر للتطور ، ومن هنا نستطيع أن نقول أن الحقيقة هي مجموع الفكر أو شموله وحرية الكل ، وكذلك ضرورة الأجزاء الفرعية التى يشتمل عليها هذا الكل ألا تكون ممكنة الا حين تنفرد هذه الأجزاء وتتميز (٥٤) .

موقع الفن من النسق الهيجلى :

بينما أن هيغل يرى أن الصورة التى يمكن أن توجد عليها الحقيقة هي صورة النسق العلمى ، ولذلك يرى من المستحيل تقديم صورة عامة عن الفلسفة ، لأنه يصعب تقسيم الفلسفة الى أجزاء ، لأن هذه الأجزاء مرتبطة داخل النسق ، ولهذا فالتقسيم التمهيدى الذى تقدمه هو استباق ، لأننا نفترض أن الفكرة تصبح الفكر الذى يتحد مع نفسه في هوية مجردة ، وإنما أيضا في النشاط الذى يضع نفسه في معارضة ذاته ليكون له وجود بذاته ، ويكون مع ذلك مستحوذا على ذاته تماما عندما يكون في هذا الآخر ، (٥٥) ، ويمكن القول بأن الفلسفة الهيجلية تنقسم الى ثلاثة أقسام فرعية هي :

-
- (٥٣) ستيس : فلسفة هيغل ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٩ .
 - (٥٤) هيغل : الموسوعة مرجع سبق ذكره ، ص ٧٠ .
 - (٥٥) هيغل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ٧٥ .

- (أ) علم الفكر في ذاتها ، ولذاتها وهو علم المنطق .
 (ب) فلسفة الطبيعة : أو علم الفكرة في آخرها .
 (ج) فلسفة الروح : أو علم الفكرة وقد عادت الى نفسها من ذلك الآخر .

ونلاحظ ، أن هذه الأقسام الثلاثة لا تدرس الا موضوعا واحدا هو الفكرة الشاملة في مراحلها المختلفة أو العقل في صورته المتنوعة ، (٥٦) ، فمثلا : نجد في الطبيعة أن الفكرة تتخارج ، أما في فلسفة الروح فاننا نجد الفكرة تعود الى تأكيد وجود خاص بها وتكون في طريقها الى أن تصبح مطلقة ، وكل صورة أو قسم من الأقسام الثلاثة التي أشرنا اليها هي في الوقت ذاته مرحلة عابرة ، أو مرحلة انتقال زائلة ؛ ولذلك لا بد أن نوضح أن مضامين كل قسم من الأقسام الثلاثة يفضي الى المرحلة الأعلى ؛ ولذلك فان عرض العلاقة بينها على أنها أقسام - فقط - هو تصور خاطيء ؛ ففلسفة الطبيعة - على سبيل المثال - تتدرج حتى نصل الى فلسفة الروح ؛ أي أنها تقضى في نهايتها الى الروح ، أي أننا في الفلسفة الهيجلية . في القسم الأول ندرس الفكر الخالص في ذاته ولذاته ، وفي القسم الثاني ندرس الفكر حين ينتقل الى الآخر أي نقيضه من عالم الفكر الخالص الى المادة الصلبة ، وفي القسم الثالث ، يعود العقل الى نفسه ، أي ندرس الفكر حين يعود من الآخر الى ذاته (٥٧) .

(٢) المنطق هو علم الحقيقة :

المنطق عند هيجل « هو علم الفكرة الخالصة ، بمعنى أنه علم الفكرة في وسطها الفكري الخالص » (٥٨) ، ويعرفه - أيضا - بأنه علم الفكر بقوانينه وأشكاله المتميزة ، بيد أن الفكر باعتباره فكرا لا يشكل سوى الوسيط العام ، أو الوضع الكيفي الخاص ، الذي يضيء على الفكرة ما يجعلها تتميز بأنها منطقية ، ولو أننا وجدنا بين الفكرة والفكر في هوية واحدة ، فان الفكر في هذه الحالة ينبغي ألا يفهم على أنه يعني منهجا أو صورة ، بل على أنه يعني الشمول الذي يتطور ذاتيا وفقا لقوانينه وأشكاله الخاصة . وهذه القوانين هي عمل الفكر نفسه وليست مجرد

(٥٦) د . امام عبد الفتاح امام : المنهج الجدلي عند هيجل ، ص ٢١ .

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٢٢ .

(٥٨) هيجل . موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ٧٩ .

واقعة حقيقية يكتشفها ولا بد أن يخضع لها « (٥٩) ونلاحظ أن هناك استعمالا خاصا لكلمة « المنطق » عند هييجل ، فالمنطق عنده يعنى العلم الالهى ، « وهو عبارة عن تفكير المطلق فى ذاته ، أو - كما يعبر هو عنه - أنه يعنى الفلسفة النظرية . . . وهو يعنى علم البحث فى الحقيقة وليس بحال من الأحوال علم البحث عن الحقيقة » (٦٠) . وهذا يبين أن هناك اختلافا بين ميدان البحث فى علم المنطق كما يفهمه هييجل حيث يوجد بين الميتافيزيقا والمنطق ، وبين ميدان البحث فى المنطق بمعناه التقليدى حيث يفصل بين المنطق (صورة الفكر) ، والوجود (محتوى هذا الفكر) ، فكان علم المنطق التقليدى هو علم البحث عن الحقيقة البشرية أو الانسانية : العلم الانسانى ، بينما المنطق عند هييجل هو العلم الالهى ؛ ولهذا فهو يتساءل فى موسوعة العلوم الفلسفية ، اذا كان موضوع المنطق هو الحق Truth أو الحقيقة ، فهل نحن قادرون على معرفة الحقيقة ؟ على أساس أننا موجودات متناهية والحقيقة لا متناهية ، بمعنى أن الله هو الحق وهو الحقيقة ، فكيف يتسنى لنا أن نعرفه ؟ ويجب هييجل : بأن الفكر وحده هو القادر على أن يجعلنا على اتصال دائم وبالوجود الاسمى لأنه الوسيط العام ، ويمكن أن تشرح هذه الفكرة ، بأن هييجل يبين أن الفكر وجود ، والذات هى الموضوع ، حيث بين لنا فى المنطق أن الموضوع فى حقيقته ذات ، فتكشف لنا الخبرة الجدلية أن الحقيقة التى تشكل صميم الجدل وجوهره الحى انما هى أن (الذات) و (اللامتناهى) هما حقيقة واحدة تعرب عن نفسها بطريقتين مختلفتين ، وحقيقة الجدل تقوم على انكار المتناهى ونفيه باستمرار .

وإذا كان علم المنطق (العلم الالهى) يقابل ظاهريات الروح باعتبارها علم الشعور الفردى فى محاولته معرفة نفسه ، فى تخطيه الدائم لذاته ، فى انتقائه من لحظة الشعور الى الشعور بالذات الى لحظة العقل حيث يصبح روحا يعرف نفسه ، فان « فلسفة هييجل هى فلسفة المزج التام بين علم المنطق كما يفهمه وبين ظاهريات الروح » (٦١) ؛ ذلك لأن الظاهريات ليست فلسفة فى نظرية المعرفة للعقل البشرى معتمدا على قدراته الذاتية على نحو ما نجد عند كانط مثلا ، بل هى فلسفة الروح أو فلسفة العقل فى تجربته مع الروح المطلقة ؛ وكذلك الحال فى علم

(٥٩) المصدر السابق ، ص ٧٩-٨٠ .

(٦٠) يحيى هويدى : ما هو علم المنطق (الطبعة الاولى) النهضة المصرية ،

القاهرة ١٩٦٦ ، ص ٢٥ .

(٦١) المرجع السابق ، ص ٢٦ .

المنطق الذي يعرفه جان هيپوليت بأنه يعنى عند هيجل : علم الفسرك
الخالص للمطلق قبل خلقه الطبيعة وخلقه أى عقل فردى متناه « (٦٢) » .

ولذلك اكتشف هيجل انه لا يستطيع أن يتحدث عن المنطق على هذا
النحو الا اذا جعل المنطق يمتزج بالوجود ويخالط الكثرة ، ويبتقل فى
الطبيعة ، ومن خلال التاريخ الى التحققات العينية المختلفة مثل الدولة ؛
ولهذا نلتقى فى مذهب هيجل بالواقع فى قلب المنطق وبالمنطق فى قلب
الواقع .

والحقيقة أن تجليل جان هيپوليت (*) للمنطق الهيجلي تبين أن منهج
هيجل ليس مجموعة من التصورات التى تطبق على الواقع وإنما هو حركة
الواقع نفسه ، بمعنى أن الجدل لديه حركة تنبع من الواقع نفسه ،
والتصورات فيه هى لحظات وجودية يتحد فيها الزمان والمكان ، أى أن
الجدل هو صراع الوجود ، والمنطق عبارة عن صياغة عقلية لهذا الصراع ؛
ولذلك فهو يعتبر هيجل أحد فلاسفة الوجود الذين درسوا الوجود من
خلال الصيرورة ؛ ولذلك فالمنطق فى حقيقته وصف لحركة الوجود (٦٣) .

ويتفق هيپوليت فى تحليل هذا مع هربرت ماركيزوز فى رسالته
للمدكتوراه عن هيجل تحت اشراف مارتن هيلجر (٦٤) (١٩٣٢) وفيها
نظر للفلسفة الهيجليزية باعتبارها فلسفة وجود ، فالوجود لدى هيجل
عملية انطولوجية تقوم على أساس من « علم الحياة » بما يعطيه من تطور
ونماء وصراع وبقاء ؛ ولذلك اذا تأملنا الأقسام الرئيسية للمنطق الهيجلي ،
مثل : الوجود والماهية والتصوير ، الكيف والكم والمقدار ، والماهية والظاهرة
والواقع ، والذاتية والموضوعية والفكرة ، سنجد أن كل هذا يدور
باعتبارها عملية وجودية يسخر فيها الشعور بوصفه أحد جوانبها .
ولذلك يمكن القول من هذه الزاوية أن المنطق عند هيجل هو وصف
وجودى لتحرر الوجود ، وفى كل مرحلة منطوية من الأقسام الرئيسية
التي أشرنا اليها يتحرر الوجود حتى تتم عملية التحرر فى الفكرة الشاملة
أو المطلقة ، ولذلك يقول هيجل : « ان الفكرة فى المنطق تفهم على أنها
لا تشمل الا ما يعتمد على التفكير ، وما يظهره التفكير الى الوجود ، وفى

Jean Hyppolite : Genesis and Structure, p. 588. (٦٢)

(*) خصص هيپوليت خاتمة كتابه « البنية وتكوين الظاهريات الروح لهيجل » عن
المنطق والظاهريات ، « المعرفة المطلقة » ، ص ٥٧٣ - ٦٠٦ من الترجمة الانجليزية .

Ibid : p. 588. (٦٣)

(٦٤) قام الأستاذ / ابراهيم فتحى بترجمة هذا الكتاب عن الفرنسية تحت عنوان

« نظرية الوجود عند هيجل ، أساس فلسفة التاريخ » ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨٤ .

هذه الحالة تصبح الأفكار أفكارا خالصة ، ويجد العقل نفسه فى بيته ،
ومن ثم يجد نفسه حرا : لأن الحرية تعنى أن الشيء الآخر الذى تتعامل
معه هو ذات ثانية ، حتى أنك لا تترك أبدا الأساس الخاص الذى تقف
عليه بل تشرع لنفسك وتضع قانونك الخاص « (٦٥) » .

وإذا كان المنطق يعبر عن الحرية ، فإن فلسفة هيغل بكاملها نعبر
عن الحرية ، بل هى عملية التحرر نفسها ، التى يقوم بها الفرد على
المستوى الخاص ومستوى التاريخ ، فنجد فى « ظاهريات الروح » أن الوعي
بالذات هو عملية تحرر ، وأن الحرية هى طريق المحافظة على الذات والقضاء
على الشعور باجوس وجدل السيد والعبد ، لأن الحرية لديه « تستلزم
ألا نشعر أننا فى حاجة الى شيء آخر ذواتنا » (٦٦) وإذا نظرنا الى
المنطق الهيجلى فى ضوء الملاحظات السابقة ، بمعنى انه نسق من الأنماط
الخالصة للفكر ، فسوف نجد أن العلوم الفلسفية الأخرى مثل فلسفة
الطبيعة وفلسفة الروح ، تبدو لنا وكأنها منطق تطبيقي ، بمعنى أن المنطق
هو الروح التى تشيع الحياة فى هذين الفرعين من الفلسفة (٦٧) ، ويمكن
التعرف على الصور المنطقية على نحو ما تتشكل فى عالم الطبيعة وفى عالم
الروح ، وهى أشكال ليست سوى نمط جزئى من التعبير عن صور
الفكر الخالص .

ولذلك لا نستطيع أن نتساءل عما إذا كانت مقولة ما صادقة وحقيقة
الا اذا طبقناها فى مجال معين ، فيرى هيغل أن المقولة لا تكون صادقة
الا اذا طبقت على موضوع معين ، أما بدون هذا التطبيق فسوف يكون
البحث فى صدقها بحثا لا معنى له ، ومعنى الصدق أو الحقيقة فى المنطق
الهيجلى هو اتفاق مضمون الفكر مع نفسه ، ولذلك يرى هيغل أن جميع
الأشياء المتناهية تحمل جانبا باطلا غير حقيقى untrue ، بمعنى أن
هناك تعارضا وتناقضا بين وجودها الفعلى وبين فكرتها الشاملة ، أى ليس
هناك اتفاق كامل لمضمون الفكر مع نفسه ، بينما الله وحده هو الانسجام
التام بين الفكرة الشاملة والواقع (٦٨) .

ويمكن القول أن هيغل ينظر لمشكلة المنطق على أنه يختبر صور
الفكر فيما يتعلق بقدرتها على ادراك الحقيقة ، وصورة الفكر عند هيغل
تعنى المنهج أو الضرورة ، ومن بين الصور والمناهج المختلفة فى ادراك

(٦٥) هيغل : الموسوعة ، ص ١٠٢ .

(٦٦) المصدر السابق ، ص ١٠٣ .

(٦٧) المصدر السابق ، ص ١٠٣ .

(٦٨) المصدر السابق ، ص ١٠٦ .

الحقيقة ، يعرض هيغل لصورتين يرفضهما ، الصورة الأولى : وهي التي تعتمد على التجربة - بمفهومها انعملي المباشر البسيط - وترى أن التجربة هي الوسيلة المباشرة للحقيقة ، وهذه الصورة تشمل الشعور الديني ، والثقة البسيطة ، والحب والاخلاص ، والايمان الطبيعي على حد سواء ، وقد سبق أن أشرنا الى رفض هيغل منهج المعرفة المباشرة التي تعتمد على الحواس في ادراك الحقيقة ، والصورة الثانية : هي صورة الفكر النظري الذي يعرف الحقيقة بعلاقة الشرط والمشروط العقلية ، وقد فند هيغل هذا المنهج حين فند الشكلية (*) .

ولذلك يرى هيغل أن الحقيقة لم تجد بعد في أي من هاتين الصورتين - التجربة ، الفكر النظري - شكلها المناسب ، لأن أعظم مناهج المعرفة وأكثرها كمالا لا يبدأ من الصورة الخالصة للفكر ، لأنه حينذاك يكون الانسان حرا حرية تامة ، وهذه الصورة تعرض علينا الحقيقة كما هي في ذاتها ، وعلى نحو ما هي عليه بالفعل . ويربط هيغل بين محاولة الانسان لادراك الحقيقة ، وبين فكرة الخطيئة الأولى ، فالمعرفة التي يسعى اليها الانسان ناتجة عن انقسام الروح على نفسه ، حين أكل من شجرة المعرفة وبدأ رحلة المعرفة ، بينما الطبيعة أو الحيوان ، لا تسعى للمعرفة ، لأن مثل هذا التفكك والانقسام الداخلى لا يوجد بها ، والحقيقة ان الوقوع في التناقض ، ويقظة الوعي ، ينبعان من طبيعة الانسان ذاتها ، فالتاريخ يعيد نفسه مع كل فرد من أبناء آدم ، والاحساس « بالخجل » يشهد بوضوح على انفصال الانسان عن حياته الطبيعية والحسية ، (٦٩) .

ويشير مصطلح الأفكار الموضوعية « Objective Thoughts » الى الحقيقة التي هي الموضوع المطلق للفلسفة وليست مجرد هدف تنشده الفلسفة فحسب ، وقد التزم هيغل بالمنهج الوحيد الذي ارتآه الطريق للحقيقة ، في كتابه (ظاهريات الروح) فبدأ بأبسط وجه للروح وأكثر بساطة وهو مرحلة الوعي المبائر ، ثم بين كيف تسير هذه المرحلة وتتطور بالضرورة حتى تصل الى وجهة النظر الفلسفية ، بحيث يشبت سير المنهج ضرورة الوصول الى هذه المرحلة الأخيرة ، لأن مرحلة المعرفة الفلسفية هي أغنى هذه المراحل من حيث المادة والتنظيم العضوي ، ومن ثم فهي تفترض

(*) فند هيغل الشكلية الجامدة التي تفصل بين الحقيقة وصورها وبين العمليات العينية في تصدير ظاهريات الروح ، حين تحدث عن الرياضيات في الجزء الذي يأخذ عنوان : « ضد الحكاية »
« Against Schematizing Formalism »
See : Hegel's Texts and p. 74.

(٦٩) انظر هيغل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ١١٢ - ١١٣ .

مقدما ، بمقدار ما تتخذ أماننا شكل النتيجة ، وجود تكوينات عينية للوعى
مثل : الأخلاق الفردية والاجتماعية ، والفن والدين ، وهذا يعنى ان
معظم الأسئلة والمشكلات التى نواجهها فى فروع الفلسفة الهيجلية
المختلفة (٧٠) ، من فلسفة الطبيعة والروح ، والدولة ، والتاريخ والقانون
والفن والدين والفلسفة الخ .. نجدها فى صورة مقولات بسيطة تتضح
لأول مرة فى المنطق الهيجل .

(ب) فلسفة الطبيعة أو علم الفكرة فى الآخر :

الطبيعة فى نظر هيجل الفكرة فى شكل آخرها ، التى تخرج من
ذاتها لتنتقل الى الظاهر ، فحقيقة (الفكرة) فى لحظة من لحظاتها قائمه
فى آخرها ، أى فى الواقع أو فى الطبيعة ، ولذلك فى اول مستوى من
المستويات التى تجسد الفكرة نفسها فيها ، بيد ان الطبيعه ليست
الا لحظة لايد للفكرة ان تتجاوزها لكى تهتدى الى نفسها فى فلسفة الروح.
وفى هذا السلب والصيرورة يتضح لنا التقدم الجدلى بأوضح ما يكون .
لان الفكرة من حيث المبدأ هى سلب لذاتها من خلال كونها متخارجة فى
الطبيعة ، وهى متجسدة على اعتبار أن الطبيعة تعين للتخارج
Determination of Externality وما تكشف عنه الطبيعة نى
تخارجها هذا ، هو الضرورة والعرضية ، وليس الحرية التى نلتقى بها
فى المنطق أو فلسفة الروح ، ويجب النظر للطبيعة على أنها نسق من
المراحل الواحدة منها تنشأ عن الأخرى بفعل الضرورة ، بحيث نجد أن
صيرورة الطبيعة هى اذن ارتقاء نحو الروح (٧١) .

وإذا كان هيجل قد حاول فى المنطق ان يدرس الأفكار الخالصة
أو المقولات ، وهدفه استنباط هذه الأفكار الخالصة بعضها من بعض ،
مثل : استنباط فكرة العدم من فكرة الوجود بمعنى أن الوجود يحمل فى
طياته سلبه أو نفيه وهو العدم ، ولكن « فى فلسفة الطبيعة لديه لا ندرس
تجريدات عقلية ، وإنما أشياء موجودة بالفعل مثل المادة والنبات » (٧١)
بينما فى فلسفة الروح ندرس لديه الأشياء الفعلية الموجودة فى العالم
مثل المؤسسات البشرية كالأسرة والمجتمع والدولة والانتاج الفنى
والدينى والفلسفى .

(٧٠) المصدر السابق ، ص ١١٤ .

Fuller (B.A.G.) : A History of Philosophy, 3rd edition, (٧١)
Oxford & Ibn. Publishing Co., New Delhi, 1979, pp. 305-306.

(٧١) ستيس . فلسفة هيجل ، ص ٤٠٥ .

ولكن ليس معنى هذا أن هيغل ينتقل من المنطق « الأفكار » إلى انطباعه « الأشياء » ، وإنما هو يستنبط فكرة الطبيعة وليست الطبيعة ذاتها بجوانبها الجزئية : « ليست فلسفة الطبيعة لدى هيغل ميتافيزيقا للطبيعة ، بل ميتافيزيقا لعلم الطبيعة ، أى ميتافيزيقا المجموع المعرفه البشرية للطبيعة » (٧٢) ، فهيجل حين يدرس أى شيء ، فهو لا يدرس الأشياء الجزئية ، وإنما يدرس الأفكار الكلية ، ولذلك فهو حين يدرس الطبيعة والروح والفن ، فلا يدرس الأشياء الجزئية فى هذه الموضوعات ، وإنما يدرس فكرة الطبيعة أو فكرة الفن ، وهو يستنبط هذه الأفكار من الفكرة الشاملة ، ولهذا فهو يطلق على نسقه الفلسفى كله كلمة « الأفكار » ، أو المقولات الشاملة ، وهذا يعنى أن اشارتنا لفلسفة الطبيعة عند هيغل تبين مدى الوحدة التى يتمتع بها فكر هيغل ، فمنهج الجدل الذى التقينا بصورته ومضمونه فى المنطق نلتقى بذات المنهج فى فلسفة الطبيعة وفلسفة الروح ، فهو يستنبط الفكرة من الأخرى عن طريق السلب مثلما يستنبط فكرة المجتمع المدنى من فكرة الأسرة ، وهذا يعنى أن فكرة الأسرة تحوى فى داخلها بالقوة فكرة المجتمع المدنى .

والحقيقة أنه لا يمكن الحديث عن أى قسم من أقسام الفلسفة الهيجلية دون الحديث عن الكل ، فالكنية Totality مبدأ أساسى من مبادئ الفلسفة الهيجلية ، وإذا كان علم المنطق هو علم الكليات الخالصة ، فإن فلسفة الطبيعة - بمعنى ما - استمرار للمنطق ، وتكملة له ، مثلها مثل فلسفة الروح ، لأنه إذا كان المنطق يعكس الحياة الباطنية للعقل ، فإن فلسفة الروح تعكس فى مراحلها التحقيقات المختلفة للعقل فى المؤسسات الاجتماعية ، مثل : نتاجات الفن والدين والفلسفة ، ولذلك فلسفة الطبيعة ليست منفصلة عن المنطق أو مقطوعة الصلة به ، وإنما هى جزء من الكلية الفلسفية الهيجلية التى تنتمى إليها ، والفرق بين المنطق والطبيعة يكمن فى « أن المنطق يدرس المقولات وهو لون خاص من ألوان الكليات تتميز بأنها تنطبق على كل شيء ، فهى شاملة فى مجال انطباقها ، أما فلسفة الطبيعة فهى تدرس كليات من نوع آخر ، كليات ليست مقولات ولكنها كليات لا تنطبق على كل الأشياء وإنما على بعضها » (٧٣) بمعنى أن مقالات المنطق كليات خالصة غير حسية ، بينما كليات الطبيعة هى كليات حسية ، وعامل الحسية هنا يعنى أن ما هو حسى جزئى وليست له صفة الكلية .

(٧٢) جان هيبوليت : دراسات فى ماركس وهيغل « مرجع سبق ذكره » ، ص ٨ .

(٧٣) ستيس : فلسفة هيغل ، ص ٤١٠ .

ويمكن القول أن الطبيعة نفيض الفكرة المنطقية مثلما الروح نقيض للطبيعة ، وبالتالي فالطبيعة ضد الفكرة ، أو الفكرة قد خرجت من ذاتها الى الآخر ، أو حين تكون غربة ذاتية ، ويعتبر المكان Space هو الحد الأدنى للطبيعة ، أما حدها الأقصى أو نهايتها فهو انتقالها الى عالم الروح والروح هو العقل ، أو هي الفكرة وقد عادت الى نفسها . وهذا يعني أن مراحل الطبيعة التصاعدية تؤلف عودة الفكرة التدريجي الى ذاتها واكتمال هذه العملية انما يكون في الروح .

واستخراج هو السمة الأساسية لفلسفة الطبيعة لأنها تعتمد على المكان ، ولأن أجزاء المكان ليست أجزاء الا بسبب انها خارجية ، بمعنى أن بعضها يقع خارج بعضها الآخر ، و هـ هذا استخراج هو الصفة الجوهرية للمكان أو قل المكان هو الخارج ، (٧٤) ، وإذا كان هيجل يدرس تطور مراحل الطبيعة ، كما يفعل في فلسفة الروح ، فإن كل مرحلة تعقب الأخرى في نظام منطقي وليس في نظام زمني ، وهذا ما نجده في رصده لمراحل الفن أيضا كما سيتأتى ذلك فيما بعد .

والغاية عند هيجل في كل فلسفته سواء كان في التاريخ أو الروح أو الفن هي التحقق الفعلي للعقل أو للفكرة في العالم ، وهذه الفكرة تبلغ مداها في الانسان ، لأنه هو الموجود العاقل ، وتمثل هذه المرحلة مرحلة عليا في الطبيعة حيث تتطور الطبيعة من الآليات أو الميكانيكا الى الطبيعيات أو الفيزياء ، ثم الى العضويات ، حيث نصل في نهاية المطاف الى الانسان أو الروح .

والواقع أن تفاصيل فلسفة هيجل في الطبيعة لها قيمة تاريخية فحسب ، ولهذا لا نجد لها تحليلات مستفيضة من قبل الشراح ، ويبدو أن هذا يرجع الى أن هذا الجزء اعتمد على الحد الذي وصل اليه التطور العلمي في عصر هيجل ، وبالتالي فبعض المعلومات التي اعتمد عليها كانت خاطئة (*) .

(٧٤) المصدر السابق ، ص ٤٢٥ .

(*) في اطروحة لهيجل قدمها عام ١٨٠١ ، كان قد اثبت انه لا يمكن أن توجد مسارات أخرى بين المشتى والمريخ ، وهو نفس العام الذي نحض فيه اكتشاف سيريس هذا الاثبات ، وهذا الحادث السيء قد جعل هيجل وأكثر حذرا . فيما بعد : فلقد خفف حملاته على نيوتن تخليفا متزايدا في شتى طبقات الموسوعة ، وأخذ ينصح طلابه بان لا يعدوا اطروحات علمية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة .
انظر : رينيه سير : هيجل وفلسفته ، ترجمة نهاد رضا ، دار الأنوار ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص ٤١ .

ولقد عرضنا هنا إشارة لفلسفة الطبيعة عند هيغل لأنها تمثل جانبا
عضويا في منهج هيغل ، و « ما لم نفهم الوظيفة التي تؤديها فلسفة
الطبيعة والمركز الذي تشغله .. فسوف يظل المنطق ، ومعها فلسفة الروح
معلقا في الهواء » (٧٥) .

(ج) فلسفة الروح أو علم الفكرة وقد عادت الى نفسها :

إذا كانت الطبيعة هي نفي للفكرة ، وغربة الفكرة عن ذاتها ، فإن
التحول من الطبيعة الى الروح ، هو نفي النفي ، فإذا كانت الفكرة
خبيسة في الطبيعة ، ففي الروح تتحرر من تلك العبودية وتصيب موجودة
بوصفها روحا حرا ، فتطور الطبيعة يعكس لنا العود التدريجي للروح من
ضلعها وهو المادة الصلبة ، وفي فلسفة الروح يتحول عمل الذات أو الفكرة
الى التوضع ، ولذلك فإن التطور في مجال الروح يختلف عن التطور في
مجال الطبيعة ، فهو « في مجال الطبيعة نمو هادئ سلمي ، وهو في مجال
الروح صراع فاس لا متناه للروح مع نفسها ، فما تدافع الروح من أجله
بالفعل هو تحقيق وجودها المثالي » (٧٦) ومهمة فلسفة الروح هي تعقب
هذا التطور التدريجي خطوة ، خطوة ، وشرح شتى جوانبه المختلفة ، ولكن
هذا التطور أو اتقدم للروح - كأننطق - مرهون هو الآخر بالوسط أيضا ،
و « إذا كان التوسط في المنطق يتحقق من خلال التناقض والتقابل بين
الحدود ، فإن فكرة الروح وتطوره تتحقق في التاريخ بتوسط الوعي
والارادة » (٧٧) وهذه القوى ذاتها - الوعي الارادة - تكون في البداية
منغمسة في حياتها المباشرة ، وينصب كفاحها الأول وهدفها على تحقيق
مصيرها الطبيعي فحسب ، « وهكذا تكون الروح في حرب مع نفسها ،
عليها أن تنتصر على نفسها بوصفها العقبة الرئيسية التي ينبغي عليها
أن تقهرها » (٧٨) ، وهذا يعنى أن تناقض الانسان مع الطبيعة من ناحية ،
وتناقض الانسان مع الانسان من ناحية أخرى ، هو الفعل الذي تتحقق من
حوله كل التوسطات التي تسمح للروح بالتقدم والتطور .

لكن قبل أن نشير الى المراحل العامة للروح علينا أن نشير الى
طبيعة الروح ذاتها تمهيدا للكشف عن الطرق التي تسلكها الفكرة في

(٧٥) ستيس : فلسفة هيغل : ص ٤٢٩ .

(٧٦) هيغل : محاضرات في فلسفة التاريخ ترجمة د . امام عبد الفتاح امام .

دار الثقافة ، القاهرة ، الجزء الاول ، ص ١٤٠ .

(٧٧) المصدر السابق ، ص ١٢٩ .

(٧٨) المصدر السابق ، ص ١٢٩ - ١٤٠ .

تعميق وعيها بذاتها الذي هو في الوقت نفسه تعميق لوعي الروح بذاته ، وقد تناول هيجل هذه الموضوعات الخاصة بفلسفة الروح في الجزء الثالث من موسوعة العلوم الفلسفية تحت عنوان « فلسفة الروح » ، « Philosophy of Mind » وفيها يهتم هيجل بتحديد مفهوم الروح ، وعلاقته الروح بسحريه وعلاقة المتسامي بالمتناهي ، والواقع اننا اذا اردنا أن نتحدث عن الروح ، فالروح ليس شيئا معطى يمدن نصنه عن الاشياء ، بل ان الروح في حقيقته هو تاريخ الروح نفسه ، بمعنى « أن الروح سيتعرف على ذاته في كل شيء في السماء والأرض » ، (٧٩) ، والروح دائما فكر ، ولذلك كان الروح في البداية مجردا وعاما وكليا وهو يحاول بلوغ وعيه بذاته ، ولهذا يبدأ بالافكار المجردة ومنها ينتقل الى ما هو أغنى وأكثر تعينا ، ولذلك فان حقيقة الروح ليست حقيقة خاصة بشيء ، وانما تطور الحقيقة لا يكتمل الا باكمال فلسفة الروح ، وهذه الفكرة سبق أن أشرنا اليها ونحن بصدد الحديث عن مفهوم الحقيقة عند هيجل ، وكيف أنها مرتبطة بالنسق الفلسفي ، وبالتالي لا يمكن الحديث عن الحقيقة الا بعد عرض النسق كله ، « لأن الحقيقة هي الكل » ، (٨٠) ، والعقل الانساني يبدأ بتأمل العالم محاولا التعرف على ماهيته ، ولكن العقل يتخطى هذه البداية فيتبين ان ماهيته هي ماهية الموضوع ، وأن الموضوع ذات أيضا ، وأن الكون كل واحد ، العاقل والمقول ، الذات والموضوع فيه وجهان لحقيقة واحدة ، ولذلك يؤكد في تصدير الظاهريات ، « اننا نفهم الحق ونعبر عنه لا بوصفه جوهرأ فحسب ، بل بوصفه ذاتا بنفس القدر » ، (٨١) ، ويعتقد هيجل ان هذه العبارة هي خلاصة ظاهريات الروح ، وهذا يعني أن الفرد العضوي ينتج ذاته ، أي أن الروح ليست الا ما تصنعه من ذاتها ، وهي تصنع من ذاتها ما تنطوي عليه ضمنا ، وهذا يبين لنا أن الروح بصفة رئيسية هي نتاج فاعليتها الخاصة ، وفاعليتها هي تجاوز المباشرة وسلبيها والارتداد لذاتها ، وهذا يبين أن الحق لكونه ذاتا ، لا يتم الوصول اليه دفعة واحدة ، وعلى نحو مباشر في صورة قضية ، انه يتطور ويتعين عليه أن يمضي في تطوره عبر سلسلة من القضايا .

Hegel : Philosophy of Mind, trans. by W. Wallace, together (٧٩)
with the Zusatz 2 in Boman's Text, trans. by : A. V.
Miller, Oxford : Clarendon Press, 1973, p. 1. Sec. 377.

(٨٠) د. زكريا ابراهيم : هيجل او المثالية المطلقة (مرجع سبق الاشارة اليه) ،

حس ٨٨ .

Hegel's Texts and, D. 28.

(٨١)

وإذا أردنا أن نتحدث عن المراحل التي تمر بها الروح ، فيمكن القول ان الروح في المرحلة الأولى يكاد يكون غارقا في الطبيعة ، ولا يتميز عنها الا بصعوبة باعتبارها آخر مواجهها له مباشرة ، ولذلك يتخذه منه موضوعا للتأمل ، وتحاول الروح أن تزد تحارج الطبيعة الى ذاتها ، لكن هذا لا يزال يقع في حدود الوعي التأمل ، اذ أن الطبيعة تكون غير مدركة بعد على أنها تكسب وجودها من خلال الروح اللامتناهي ، ولذلك تظل الطبيعة عقبة أمام الروح ، وأن تحديدا له يحول بينه وبين اللامتناهي أو المطلق ، ولذلك تظل الروح في هذه المرحلة متناهية .

وإذا قلنا ان الروح غير محدد ولا متناه ، فلا يعني هذا أن الروح حال من أي تحديد limitation ، بل على العكس ان على الروح أن يعين نفسه ، وأن يضح لنفسه حدا حتى يصبح لا متناهي ، لأن التناهي مدرك في اللامتناهي ، والجهد في اللامحدود (٨٢) ويمكن شرح هذه الفكرة ببساطة من خلال منطق هيجل الذي يرى أن وجود الأشياء هو عدم استقرار الشيء في حده ، لأن الوجود صيرورة مستمرة ، وكل حالة من حالات الوجود ينبغي تجاوزها ، فهي شيء سلبي ، تتخلى عنه الأشياء ، مدفوعة بإمكاناتها الباطنة ، في سبيل حالة أخرى ، وهكذا ، ولذلك فان تحليل المتناهي يكشف عن اللامتناهي ، لأنه اذا تأملنا شيئا والحالات التي يمر بها رغم أنه متناه سنجد أنها حالات لا متناهية ، فتحليل الأشياء المتناهية التي تعني، تصبح بغنائها شيئا متناهي آخر يكرر نفس العملية الى ما لانهاية و « هكذا فان الغناء المستمر للأشياء هو - بنفس المقدار - سلب مستمر لتناهيها ، فهو اللامتناهي » (٨٣) وهذا يعني - بصورة أخرى - ان اللامتناهي هو بعينه الدينامية الباطنة للمتناهي ، المتضمنة في معناه الحقيقي .

ولذلك نجد الروح في المرحلة الثانية متناهي أيضا ويسعى نحو اللامتناهي ، ويتحقق هذا عن طريق تجاوز حاجز الطبيعة ، والعودة للذات ، بحيث يصبح الوجود للذات مقصورا على الكائن الواعي ، لأنه كموجود متناه يعيش عملية التحول اللامتناهي ، ولذلك نقول ان الوجود لذاته ليس حالة ، بل عملية - أو مسار - تستوعب الأحوال الخارجية وتندمج في الوجود الخاص للكائن الواعي ، ولذلك لا تصبغ الأشياء

Hegel :: Philosophy of Mind, p. 24, Sec. 386.

(٨٢)

(٨٣) هيربرت ماركيوز : العقل والثورة (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٢٨ -

الطبيعية الى وجود حر لذاته ، وانما تظل وجودا للآخر ، وتعتبر المرحلة الثانية انتقالا من الفردى الى الكل .

أما المرحلة الثالثة فى تطور الروح وقيها لا نلتقى بالمتناهى يقوم فى مقابلة اللامتناهى لكى يعارضه ، بل نجد اللامتناهى هو القوة التى يرفع المتناهى نفسه بواسطتها ، ويتجاوز حالته الراهنة باستمرار الى حالة أرقى ، مثلما نجد أن المتناهى هو السلب الذى يدفع اللا متناهى الى التعيين والتموضع فى الانتاج الفنى والدينى والفلسفى . ولذلك يمكن القول ان البحث فى الروح ينقسم الى قسمين أساسيين : أولهما الروح المتناهى الذى ينقسم الى الروح الذاتى والروح الموضوعى ، وثانيهما الروح اللامتناهى الذى نجده فى المرحلة الثالثة فى الروح المطلق ، ولكى نتعرف عليهما لابد من الإشارة إليها .

(أ) الروح الذاتى :

ومضمون هذه المرحلة هو العقل البشرى منظورا اليه نظرة ذاتية ، على أنه عقل الذات الفردية ، وقبل أن نشير الى التقسيمات الفرعية لهذه المرحلة ، لابد أن نبين أنه اذا كان الروح فى هذه المرحلة ذاتيا ، فليس معنى هذا أن المرحلتين الأخرتين لا ذاتيتين ، لأن كل المراحل ذاتية ، لأن حقيقة الروح هى أنها (أنا) أو (ذات) ، والمراحل الثلاث مستويات مختلفة (لآنا) ، و (للذاتية) والواقع أن العلاقة بين الأنا والذات اللتين يتصف بهما الروح ، هى نفسها علاقة المتناهى واللا متناهى التى أشرنا إليها ، « فالأنا » يعبر عن الكل من حيث هو تعبير عن النشاط الباطنى للانا الفردى ، وهو بهذا تعبير لامتناه ، وفى نفس الوقت يعبر هذا الأنا عن الأنا الجزئى أو الفردى الذى لا يمكن معرفة حياة للروح الكلى الا به ومن خلاله ، ويمكن شرح هذه الفكرة ، فحينما أقول أنا أرى أو أسمع ، اضح كل شخص فى موصى ، وأستبدل أنا آخر بأناى الفردية ، وعندما أقول أنا ، أو هذا الفرد ، أقول بصفة عامة تماما : كل الأنوات ، وأقول أن كل واحد هو ما أقول ، وكل واحد هو أنا هذا الأنا الفردى ، (٨٤) .

ويشرح هيجل فى هذه المرحلة كيفية تمايز الروح داخل ذاته Distinguished وكيف يضع الأنا نفسه فى تقابل مع نفسه « Sets itself over against itself » ويتخذ من نفسه موضوعا لذاته (٨٥) ، ويناقش هيجل هذه الأفكار من خلال ثلاثة موضوعات

(٨٤) المرجع السابق ، من ١١٠ - ١١١ .

Hegel : Philosophy of Mind; p. 11.

(٨٥)

رئيسية هي : الاثروبولوجيا (*) Anthropology و ظاهريات
الروح (***) Phenomenology of Spirit وعلم النفس (***)
« Psychology »

وهذه الموضوعات تبين لنا أن الروح الذاتى يظهر على مستويات مختلفة ، وهي فترات ضرورية فى النمو الجلى لتصور الروح ، ولذلك يميز هيغل بين الأثروبولوجيا (علم طبائع الانسان) ، وبين الوعى Consciousness أو الشعور (الظاهريات) ، وبين الروح (موضوع علم النفس) . هذا يعنى أن هيغل يدرس هنا موضوعات علم النفس ، فيدرس وظائف عقل الفرد وملكاته من صورها الدنيا التى تتمثل فى الغريزة والوجدان والاحساس الى صورها كما تبدو فى العقل والفهم والنشاط العلمى ، (٨٦) ، ولذلك فالموضوع - هنا - هو كل نطاق من العقل أو الروح منظورا اليه من الداخل ، بمعنى أنه لم يظهر نفسه فى صورة خارجية على هيئة منظمات ومؤسسات اجتماعية كما يظهر فى الروح الموضوعى ، الذى يدرس الأسرة والدولة والقانون وقواعد السلوك والأخلاق .

(ب) الروح الموضوعى :

تبدأ الروح فى هذه المرحلة الخروج من ذاتها الى الآخر ، فإذا كانت الفكرة بصفة عامة تصبح فى تخارج Externality ، بمعنى أنها تخلق عالما موضوعيا خارجيا وهو العالم الروحى ، الذى يظهر فى التنظيمات والمؤسسات الروحانية مثل تنظيمات الأسرة والدولة ، والأخلاق ، ويطلق هيغل على هذه المؤسسات « تنظيمات موضوعية لأنها موضوعات خارجية عن الذات » ، ولكنها متحدة كذلك فى هوية واحدة مع الذات أو الأنا

(*) الاثروبولوجيا : مصطلح هيغل خاص ، لا يعنى دراسة تاريخ حضارة الانسان وثقافته ، وانما يعنى - لديه - دراسة طبائع النفس البشرية من خلال ثلاثة اقسام هي : النفس الطبيعية The Physical Soul والنفس الشعاعية The feeling والنفس المتحققة بالفعل The Actual Soul .

(***) هذه الكلمة تستخدم هنا بمعنى أضيق من معناها فى ظاهريات الروح (١٨٠٧) وهو هنا يطلقها على النفس التى تعانى الانقسام بين الذات الموضوع ويطلق عليها اسم الوعى ويسمى هذا الجزء بالظاهريات ، انظر ستيس : فلسفة هيغل ص ٤٦٠ .
(***) لا يستخدم هيغل علم النفس هنا بمعناه التجريبي ، وانما يقصد فلسفة الروح ، وهو - أى علم النفس - مصطلح خاص من مصطلحات الفلسفة الهيغلية .
(٨٦) ستيس : فلسفة هيغل ، ص ٤٤٠ .

الخارجية لأنها ليست الا تموضعا لذاتي أنا ، صحيح أنها ليست تموضعا لذاتي الفردية بوصفي فردا جزئيا خاصا ، ٠٠٠ ولذنها تموضع بذاتي الكلية ، لعقل ، للعنصر المشترك مع البشرية كلها ؛ أعني هي تموضع للروح الكلية للانسان ، (٨٧) ، فقوانين الدولة مثلا تجسد الحياة العقلية الكلية للمجتمع ، ولهذا فهي موضوعية وروحية أيضا .

ويتحدث هيجل عن الروح الموضوعي من خلال حديثه عن القانون وقواعد السلوك والحياة الأخلاقية ، واذا كان هيجل يناقش في الروح الذاتي ، الذات الفردية ذات الطابع الكلي العام ، فانه يدرس هنا الذات الكلية حين تموضع في مؤسسات موجودة في الواقع ، فهو يدرس الأسرة ، وينتقل منها الى دراسة الأمة ، والأمة لا تنشأ الا نتيجة للصراع بين الجماعات أو الأفراد المتنازعين واتفقهم على مصلحة موضوعية مشتركة ، ويتم هذا عن طريق الوعي الذي يحقق هذا الاندماج ويطلق عليه هيجل « روح الأمة » Volk Geisic وهنا تظهر الدلالة العينية للفظ التوسط في الروح الموضوعي ، حيث يجعل الأفراد المتنازعين يعملون لمصلحة الكل ، ونشاط التوسط هو نشاط العمل ، الذي - عن طريقه - يتغلب الانسان على الاغتراب بين العالم الموضوعي والعالم الذاتي ، ويحول الطبيعة الى وسيط ملائم لنموه الذاتي ، « فعندما تشكل الموضوعات بواسطة العمل تصبح جزءا من الذات التي يمكنها التعرف فيها على حاجاتها ورغبتها الخاصة » (٨٨) ، ويتحول الفرد عن طريق العمل الى كلى ، لأن العمل بطبيعته نشاط كلى ، يجعل نتاج الفرد قابلا للتداول بين الأفراد جميعا .

وحين يصبح الانسان قادرا على حل مشكلاته جميعا بالاعتماد على العقل وحده ، فانه حينذاك يصبح قادرا على تحمل مسؤوليته ووعيه الذاتي وتحمل مسؤولية الآخرين أيضا ، وهذا الوعي الذاتي المطلق هو الروح المطلق .

(ج) الروح المطلق :

وهو اتحاد الروح الذاتي والروح الموضوعي ، وفي هذه المرحلة تصبح الروح حرة مطلقا ، وتمثل الروح البشرية على نحو ما يتجلى في الفن والدين والفلسفة ، حيث تدرك الروح ان الفلسفة في آخر مراحلها

(٨٧) المصدر السابق ، ص ٤٣٧ .

(٨٨) هيربرت ماركيز : العقل والثورة ، « مرجع سبق ذكره » ، ص ٨٧ .

هي الحقيقة الواقعية كلها ، ولأن في الفلسفة تكتمل عودة الفكرة الى نفسها ، ولأن الانسان صاحب الفكرة هو أقصى تجل للفكرة في العالم ، والتطور في الروح المطلق - كما هو الحال عند هيجل - تطور منطقي وليس زمنيا ، بمعنى أن الدين مرحلة أعلى من الفن ، والفلسفة أعلى من الدين لديه . ونلاحظ أن الروح المطلقة هي في البداية روح أمة بوجه عام ، ولكن هذه الروح لا تتحقق تحققا كاملا ، ولا توجد في شكلها الصحيح ، الا حين تمارس نشاطها الحقيقي ، أي في الفن والدين والفلسفة ، وذلك لأن مجالات الثقافة هذه هي الحقيقة الواقعة في صورتها النهائية ، وهي عالم الحقيقة القصوى ، فالذهن الخالص - عند هيجل - لا يحيا الا في الفن والدين والفلسفة ، ولهذه المجالات الثلاثة كلها مضمون واحد بأشكال مختلفة .

« والواقع ان فلسفة الروح ، بل ومذهب هيجل بأكمله ، وانما هو تصوير للعملية التي يصبح بها الفردى كليا ، ويتم بواسطتها إقامة الكلية » (٨٩) على أساس أن الحقيقة النهائية عند هيجل هي الكلية ، ولذلك يجعل من الفلسفة علم التصورات الكلية .

ويمكن القول بأن للروح المطلق ثلاث درجات ، أولها الفن وأوسطها الدين ، وأسمائها الفلسفة ، أو المعرفة المطلقة ، والفن يعتبر عند هيجل أولها لأنه تعبير عن الحقيقة ويتخذ شكل التمثيل الحسى ، بينما الفلسفة أكمل تعبير عن الحقيقة ، لأن الفكر هو الوسيط الذي تحيا فيه حقيقتها المطلقة ، بينما يقع الدين في منزلة وسطى لأنه يعتمد على التشبيهات الرمزية وبعض الصور الحسية ، والواقع ان الفن والدين يتداخلان عند هيجل كثيرا كما سنلاحظ فيما بعد عند عرض رؤيته في الجمال والفن ، ويتضح هذا في دراسته للديانة الجمالية عند اليونان ، حيث ظهر الدين في ثوب فنى ، ولذلك فقد اتخذ التعبير عن الالهة في الفن اليونانى صورة حسية ورمزية ، ولذلك يقول هيجل في فلسفة الروح « فقد كان الالهة اليونانيون - في البدء - مجرد تمثلات للحس أو التفكير القائم على الصور ، اذ لم يتحقق ادراك فكري لهم ، ذلك أن وسيط الاحساس لا يستطيع الكشف الا عن جملة الأشكال ، في حين تظل الوحدة المشتملة على كل تلك الأشكال قوة غير متعينة وغريبة في مقابل الالهة جميعا » (٩٠) وكما هو الحال في كل مراحل فلسفة الروح ، ان كل مرحلة تتصاعد-

(٨٩) المرجع السابق ، من ٩٧ .

Hegel : Philosophy of Mind, p. 20, Sec. 384.

(٩٠)

تدرجيا لتفضى فى النهاية الى المرحلة التى تليها ، كذلك - فى رأى هيجل - يفضى الفن فى تعبيره عن الحقيقة الى الدين ، حيث يكشف لنا الفن عن نوع من ألتناهى فى الصل الفنى ، يجعل المرء مدفوعا لتجاوز ما فى الخبرة الجمالية من نقص الى خبرة أرقى تنطوى على الخبرة الجمالية وتستوعبها فى خبرة أكمل ، وهذه الخبرة الجديدة هى الخبرة الدينية .

ومثلما نتدرج فى الفن ، نتدرج فى الدين أيضا الذى يبدأ بصورة مجردة ، وحسية فى تصوره لله وللروح بشكل عام ، حتى يصل الى المسيحية التى يعتقد هيجل أنها أكمل تعبير عن هذه المرحلة ، ويرى ان كل الديانات الأخر تنتمى لمرحلة ما قبل المسيحية ، ويتضح فى هذا مدى تأثير هيجل بالدين وبالفكر الدينى فى عصره ، وهو حين يدافع عن المسيحية يدافع عن مبدأ رئيسى من مبادئ الحضارة الغربية ، ولكن على الرغم من أن ديانة الوحي ، أو الديانة المطلقة وهى المسيحية تعبر عن الحقيقة المطلقة عند هيجل ، فان هذا التعبير يظل ناقصا ، لأن التعبير الذى تقدمه الخبرة الدينية يظل مستندا الى لغة الصور والرموز مما يحول بينه وبين أن يصبح تعبيراً تاما عن الحقيقة ، ولذلك نتقل من الخبرة الدينية الى الفلسفة أو المعرفة المطلقة ، حيث يستطيع الفكر أن يعبر عن نفسه بلغة التصورات والمفاهيم ، وإذا كان الدين نفايا للفن ، فان الفلسفة هى نفى نفى ، حيث يتم الوصول الى أسمى تعريف للمطلق وهو : « ان المطلق ليس روحا فقط ، وانما هو الروح المتجل لذاته بصورة مطلقة » (٩١) .

وهذا يعنى أن الحقيقة التى تميز الفلسفة عن الفن والدين ، هى أن الوعى فى مستوى الروح المطلق ، قد تجاوز كل الأشكال الأخر ، وأصبح يعيش خبرة جديدة هى تأمل الذات لذاتها ، وليس لأى موضوع آخر ، فالخبرة الجمالية ، والخبرة الدينية ، لم تتحقق بذاتها تحقفا تاما وكاملا ، انها تعبر عن الحقيقة بلغة التمثلات الحسية والصور الرمزية التى هى فى حده ذاتها عائق يحول دون التعبير عن الحقيقة من خلال التصورات والمفاهيم ، ولذلك فالفلسفة مرحلة ضرورية لترقى الروح فى درجاته التصاعديّة ، وهى آخر نقطة بوسعه أن يصل إليها ، حيث تتحول الأشياء الى أفكار ، لأن جوهر الروح المطلقة - فى هذه المرحلة الأخيرة - هو تحويل الأشياء الى الحقيقة ذاتها ، بدلا من التوقف عندها فى مرحلة الفن أو مرحلة الدين (٩٢) .

Hegel : Philosophy of Mind, Sec. 384, p. 19.

(٩١)

ibid : Sec. 381, p. 12.

(٩٢)

نتبين مما سبق موقع الفن من فلسفة هيغل بشكل عام ، بعد أن أشرنا الى حسام العسمة الهيغلييه ، وبيننا ان الفن ينتمى بلروح المطلق ، ويبين هذا أن الفن جزء من التركيب الجدلي العام الذي يعرضه لهيغل لمسيرة الوعي البشرى نحو الحقيقة ، وجزء ومرحلة من مسار الروح المطلق ، ودنا يجدر أن نجمل أهم الأفكار الأساسية عن الحقيقة التي هي لب الفلسفة الهيغلية ، وهي أيضاً غاية الفن والجسمال لديه ، والتي عرضها هيغل فى تصديره لظاهريات الروح ، حتى أنه يبدو لنا أن الهدف الحقيقى من هذه المقدمة هو التعريف بالحقيقة المطلقة كما تتبدى فى نهاية المطاف للروح المطلق فى الفلسفة ، فبدأ هيغل ظاهريات الروح - كما بدأ موسوعه العلوم الفلسفية - بتحليل نقدى للتيارات الفلسفية فى نهاية القرن الثامن عشر ، وعرض تصوره للفلسفة وللحقيقة الفلسفية ، وبين أنه يختلف مع الفلاسفة السابقين عليه فى أنهم كانوا يفضلون بين المعرفة والوجود ، بينما - عند هيغل - الحقيقة الفلسفية هى نوع من الوجود ، بالإضافة لكونها نوعاً من المعرفة ، وهذا يعنى أن العلاقة بين أى موجود وحقيقته هى أيضاً علاقة موضوعية متعلقة بالأشياء ذاتها ، ويضرب هيغل مثالا لفكرته يشرح فيها التقابل بين الحقيقة الفلسفية والحقيقة الرياضية التى أشرنا إليها ، فبين أن ماهية المثلث القائم الزاوية هى أن أضلاعه تجمعه تلك العلاقة التى تنص عليها نظرية فيثاغورث ، ولكن هذه الحقيقة تقع خارج المثلث ، بمعنى أن البرهنة على النظرية هى عملية تقوم بها الذات العارفة ، أى أن الحقيقة الرياضية توجد خارج المثلث فى الذات العارفة ، ومن ثم فإن هذه الموضوعات الرياضية هى كيانات خارجية تفتقر الى الحقيقة والماهية ، أما موضوعات الفلسفة فإنها ترتبط بحقيقتها فى علاقة داخلية وثيقة ، ويؤكد هيغل هذا عن طريق أن يضرب مثالا بالانسان الذى هو موضوع الفلسفة ، فطبيعة الانسان تقتضى الحرية ، والحرية شكل من أشكال العقل ، فهذا المبدأ المتداول هو الهدف ائباطن للانسان والبرهان عليه يكون من خلال تاريخ الانسان ذاته ولذلك فهو يقول فى تصدير الظاهريات : « ان الفلسفة - من ناحية أخرى ، لا تدرس التعينات أو التحديدات غير الجوهرية بل تدرس التعينات بقلد ما تكون منطوية على الجوهر ، فمغزها المكون ومحتواها ليس المجرد أو غير الواقعى بل الواقعى أو الفعل الذى يضع ذاته ويحيها فى ذاته أى الوجود القائم فى تصوره الشامل ، (٩٣) .

وهذا يؤكد أن هناك علاقة وثيقة بين الحقيقة والوجود ، وهذه العلاقة هي التي تميز المنهج الفلسفي عند هيجل ، ولذلك فهو يرى أن الحقيقة الرياضية يمكن أن تدرك في قضية واحدة ، وتكون هذه القضية صحيحة ونقيضها باطلا ، أما في الفلسفة الهيجلية ، فإن الحقيقة عملية فعلية لا يمكن ادراكها في قضية واحدة ، لأنه لا توجد في الفلسفة قضية واحدة صحيحة بمعزل عن الدل ، ولهذا فبقر الجقيعه ليس القضية كما هو الحال في الفلسفة والمنطق التقليديين ، وإنما النسق الفلسفي كله وليس جزءا منه .

ونقطة البداية هي تحليل تجربة الحياة اليومية وسلبها ، لأن الحياة اليومية تفرق الانسان في الجزئي بينما الكل هو الحقيقة The true is the whole (٩٤) ولذلك ينقد هيجل الموقف الطبيعي والتفكير العلمي التقليدي اللذين ينظران الى التجربة بمفومها المعمل بوصفها هي نقطة البداية الايجابية لقيام العلم لديهم ، وهذا النقد والتنفيذ الذي سبق أن عرضناه يعنى أنه ضد كل رأى يقصر الحقيقة على الجزئي .

وقد لخص د . فؤاد ذكريا فهم هيجل لمشكلة الحقيقة ، فقال : ان أساس فهم هيجل لمشكلة الحقيقة هو الفهم الخاص للحكم . . فالحكم هو المظهر الأول لفاعلية الذهن ، والحكم لا يقف بمعزل عن سائر مظاهر المعرفة في الذهن ، وإنما هو يتداخل في كل هذه المظاهر ، بحيث لا تكون المعرفة الانسانية - في نهاية الأمر - الا سلسلة متصلة من الأحكام ، ومعنى ذلك أن الذهن لا يتعامل مع عناصر غريبة عنه ، أو مضادة له ، وإنما يتعامل مع نفسه على الدوام (٩٥) ، وفي هذا الفهم يؤكد هيجل على أهمية عنصر التفسير في ادراكنا لكل واقعة ، فالوقائع لا تنفذ الى الذهن الا من خلال تفسيره لها . والذهن - في هذا - خاضع لطبيعته الخاصة التي تشكل الواقع ، وتضفي عليه صسورتها ، أى أن ما ندركه من الوقائع ليس الا ما تنطوى عليه من عنصر عقلي . والحقيقة عند هيجل لا تكون مباشرة ، أو متعلقة بوقائع منفصلة ، بل هي نسق من الأحكام ، فلا بد أن تكون الحقيقة في النسق كله وليست صفة تطلق على مكوناته كل على حدة . ولذلك فلا بد أن يكون الواقع كلا ذا دلالة ، لكى يكون قابلا لأن يتصور بالفكر .

Hegel's Texts and ... , p. 32.

(٩٤)

(٩٥) د . فؤاد ذكريا : مشكلة الحقيقة ، رسالة دكتوراه ، مخطوطة جامعة عين

شمس ١٩٥٦ . ص ٥١ .

ومعنى أن يكون الواقع كلياً هو أن يتصف بأنه نسق مترابط ، بحيث يتضمن كل عنصر من عناصره بقية العناصر المكونة له ، وتحدد طبيعة كل عنصر تبعاً لمساهمته في الكل الذى يشارك فى تكوينه ، وأن يكون فى حركة وسمى داثبين ، (٩٦) .

وإذا كان هيجل يضع للفلسفة غاية هى المطلق ، فمعنى هذا أن معيار الحقيقة - لديه - ليس معياراً سكونياً *Statique* ، بل حركة دائمة مسترسنة بهذا المطلق . ولهذا نجد نزوع المعرفة الدائم الى المطلق ، والحقيقة العليا هى مجموع ما يوجد ، والغاية الأخيرة له ، وهى الكل فى أى مظاهر تحققة ، أى الروح ، ويتبدئ الروح فى مظاهر عديدة ، ويكشف عن نفسه فى مجالات مختلفة ، فى كل ما يوجد - ولكن أى نسق جزئى لا يكون هو الحقيقة ، ومن هنا فإن الحقائق تتفاوت فى الدرجة ، لأن الحقيقة لا تكون مطلقة ، مثلما ان البطلان لا يكون مطلقاً ، فكل حقيقة يشوبها بطلان .

(٩٦) المصدر السابق .

أسس فلسفة الحضارة عند هيغل (الثقافة والاعتراب)

تمهيد :

نبدأ في هذا الفصل بدراسة أسس فلسفة الحضارة عند هيغل من خلال ظاهريات الروح ، ومحاضراته في فلسفة التاريخ ، وذلك لارتباط الحضارة بجماليات هيغل ، ولأن الحضارة - لديه - تبين لنا الدور الذي يلعبه الفن في التاريخ البشري ، وفي تجربة الوعي البشري أيضا ، ويحاول هذا الفصل من خلال عرضه لفلسفة تاريخ الحضارة عند هيغل ، أن يعرض لجماليات هيغل كما تظهر في كتاباته الأخرى ، لاسيما في ظاهرياته الروح - حين كان الفن متحدا مع الدين - وفلسفة الدين ، وفلسفة التاريخ ، فكما هو معروف ، إن هيغل لم يقدم رؤاه في الفن والجمال في كتابه الرئيسي « الاستطيقا » - الذي نتعرض له ونحلله بشكل أساسي في هذا البحث - فحسب ، وإنما قد أشار الى الفن في « فلسفة الروح » (١) ، حين تحدث عن الروح المطلق وعن الفن والدين والفلسفة كأشكال مختلفة للحقيقة الواحدة ، ولكن الفرق بين تناول هيغل للفن في كتابه « الاستطيقا » ، وبين تناوله في كتبه الأخرى ، أنه يعرض

See : Hegel : Philosophy of Mind, Sec. 556 to Sec. 483, (١)
p. 293.

للفن في كتابه الرئيسي بشكل تفصيل يكشف لنا عن طريقه عن الخصائص النوعية للفن والجمال ، بينما في كتبه الاخر ، يعرض للفن كجزء من نسق مقومات الحضارة الانسانية جنبا الى جنب الدين والثقافة ، ويتضح هذا حين يتحدث هيجل عن الديانة الجمالية في اليونان .

والحقيقة أن الطابع العيني للفلسفة الهيجيلية هو الذي حدا بنا الى ان نبدأ بالكل في الفن ، أي بالجوانب الكلية الحضارية التي ارتبط بها الفن ، قبل الحديث عن الجوانب النوعية الخاصة في الفن ، فاذا كان الفن وتاريخه جزءا من التاريخ الكلي للانسانية فلا بد أن نعرض لهذا التاريخ وطبيعته ، قبل أن نعرض لتاريخ الفن ، لاسيما « أن كلمة التاريخ عند هيجل لا تعني التاريخ السياسي وحده بالمعنى الخاص ولكنها تعني الحضارة الانسانية بكل مقوماتها » (٢) .

ويستند هيجل في تفسيره للحضارة الى الروح « Geist » ، ولذا فهو يبدأ محاضراته في فلسفة التاريخ بتحديد طبيعة الروح (٣) ، واذا كنا في الفصل السابق قد أشرنا الى الحقيقة وعلاقتها بالنسق الفلسفي ، فان الحقيقة هنا ، في الروح الموضوعي في الظاهريات وفي فلسفة التاريخ ، ترتد رداء الزمنية ، بمعنى أن التاريخ هو حقيقة الروح والروح هو حقيقة التاريخ ، « وكلمة الروح عند هيجل تشير الى المطلق بوصفه وعيا وعقلا ، (٤) وتختلف بذلك عن الطبيعة التي ليس لها تاريخ ، بينما الروح وحده هو الذي له تاريخ ، لأن له ماضيا ، وله مستقبلا يتضح في الصيرورة Becoming ، ولذلك كان الزمان والتاريخ من أهم المقومات الأساسية للروح التي يتجلى في الوجود ، وهكذا يعرف هيجل الروح بالتاريخ ، والتاريخ بالروح ، بمعنى أن الروح لديه هو الكلية التي تتجلى في عينية التاريخ ، واذا كان التاريخ الانساني في حقيقته هو سعي وتقدم نحو الحرية ، فان ماهية الروح هي الحرية ، « وكل صفات الروح لا توجد الا بواسطة الحرية ، وانها كلها ليست الا وسيلة لبلوغ الحرية » (٥) . وهذا ما أكد هيجل مرارا في أكثر من موضع من كتاباته المختلفة ، ويرى أن العالم الذي يتمثل فيه الروح ليس العالم المادي ولكنه عالم التاريخ

(٢) د: نازلي اسماعيل : الشعب والتاريخ هيجل ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٦ -
ص ١٥٩ :

(٣) هيجل : محاضرات في فلسفة التاريخ ترجمة د: امام عبد الفتاح ، « سبق
الإشارة اليه ، ص ٨٣ - ٨٤ .

(٤) د: نازلي اسماعيل : المرجع السابق ، ص ١٢٠ .

(٥) هيجل : محاضرات في فلسفة التاريخ ، ص ٨٤ .

الانسانى ، ولذلك فان ظاهريات الروح ليست تاريخا للعالم فحسب ، ولكنها تاريخ للوعى وتاريخ للانسانية ، وان كان كلا منهما يرتبط بالآخر ، لانه يرى ان تاريخ الانسانية هو تاريخ الوعى بذاته وتاريخ التحرر (٦) ، وهذا يعنى ان هيجل يربط اسرار الاستمولوجى للوعى الذاتى (من اليقين الحسى الى العقل) ، بالمسار التاريخى للبشر (من العبودية الى الحرية) ، وهذا ما اعطى لفلسفته الطابع العينى الواقعى ، فهو يرى ان احوال الوعى واشكاله تظهر لنا على صورة واقع تاريخية وموضوعية ، والانتقال الذى نلمحه عند هيجل من التحليل الفلسفى الى التحليل التاريخى هو - فى حقيقة الامر - تحقيق للطابع التاريخى للتصورات الفلسفية الأساسية ، وبرهنة على هذا الطابع ، فكل التصورات الفلسفية لديه تنطوى على مراحل تاريخية فعلية فى تطور البشرية وتعبير عنها ، وهيجل حين يدرس التاريخ ، فانه يسمي للكشف عن جذوره الحقيقية فى عالم الانسان ، ولذا فهو يدرس الانسان بكل سماته الحضارية ، التى تشمل الثقافة ، والاخلاق والقانون والدين والفن ، وهذا ما سوف يتضح حين نتعقب رحلة الروحى الموضوعى واغترابه بين الوجود لذاته ، وبين الوجود فى ذاته ، والذى يبقى الانسان فى حالة توتر الانسان الفردى فى نتاج موضوعى ، يصبح جزءا من نتاج المجتمع الكلى ، دائم تدفعه لحل التناقض بين الكلى والفردى ، عن طريق تموضع عمل ويعتبر هذا الفصل بمثابة الأساس الانطولوجى والمصرفى لجماليات هيجل ، الذى أشار اليه هيجل فى كتابه « الاستطيقا » حين بين الدور الذى تلعبه الفلسفة فى حل التناقض المزدوج الذى يجسد الانسان نفسه فيه .

١ - مفهوم الحضارة عند هيجل وارتباط هذا المفهوم ببناء ظاهريات الروح :

إذا تأملنا التعريفات المختلفة لكلمة « الحضارة » Civilization فى أدبيات الفكر المعاصر (*) ، سنجد أنها مرتبطة بكلمات أخرى مثل الثقافة والمدنية ، ولكن هذه الكلمة تتخذ طابعا خاصا لدى هيجل ، إذ ترتبط

(٦) ر. ج. كولنجوود : فكرة هيجل ، ترجمة محمد بكير خليل ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ٢١١ .

(*) يرتبط مصطلح الحضارة بمصطلح الثقافة Culture ، وهناك تعريفات مختلفة لكلمة الحضارة تبعاً للفترة التاريخية . فلفظ اكتسبت هذه الكلمة معانها

كلمة الحضارة الجوانب المادية ، والمقصود بكلمة الثقافة هو الجوانب
بمنسقه الفلسفى ، وروح الشعب الذى تعبر عنه ، وإذا كان المقصود من
الروحية فى حياة الأشخاص والمجتمعات ، فان هيجل - وفق هذا المعنى -
يستخدم الحضارة بالمعنى الذى نستخدمه لكلمة الثقافة Bildung ،
والسؤال الذى يطرح نفسه هنا ، اذا كان هيجل يعنى بكلمة « حضارة »
الثقافة -بفهومها الروحى ، فأين وردت هذه الكلمة لديه وماذا تعنى ؟

وردت كلمة الثقافة عند هيجل فى « محاضراته فى فلسفة التاريخ » ،
وفى « ظاهريات الروح » ، وفى محاضراته فى فلسفة التاريخ وردت فى
الجزء الخاص الذى يتحدث فيه هيجل عن المسار التاريخى للبشرية ، حيث
يبين لنا أن التاريخ الكلى للبشرية يكشف لنا عن تطور الوعي بالحرية من

الفكرى فى أوروبا فى القرن الثامن عشر ، والمعنى العام لهذه الكلمة هو « جملة مظاهر
الرقى العلمى والفنى والأبى الذى تنتقل من جيل إلى جيل فى مجتمع أو مجتمعات
متشابهة ، وهناك حضارات قديمة وأخرى حديثة ، والحضارات متفاوتة فيما بينها ولكل
حضارة نطالها وطبقاتها ولغاتها » - (انظر د . مجدى وهبة : معجم مصطلحات الأدب
- مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٧٠) . ولكن المعجم الأخرى ذات الطابع الفكرى
والاجتماعى ترى أن الحضارة هى مجموع الجوانب المادية فى حياة الأشخاص
والمجتمعات ، وبالتالي تميز بين كلمة الحضارة وكلمة الثقافة Culture ، على
اساس أن الثقافة تعبر عن الجوانب الفكرية والروحية فى حياة المجتمعات ، واكتسبت
كلمة ثقافة هذا المضمون فى ألمانيا على وجه الخصوص ، وصارت موازية لتصوير عام
لتاريخ البشرية الذى اعتبرت درجات التقدم الفكرى معيارا أساسيا للتمييز بين مراحل
تطوره ، أما الجانب المادى فى حياة الأشخاص والمجتمعات فقد أقر له الفكر الألمانى
كلمة « حضارة » . وعلى هذا فان ما يقصده هيجل بكلمة الحضارة هى الثقافة ، لأنه
يركز على الجانب الروحى ، ولا يقصد الجوانب المادية مستقلة عن حياة الإنسان الروحية ،
وهذا ما يتضح لنا فى ظاهريات الروح ، حين يتتبع مسيرة الروح الموضوعى التى تتجسد
فى أشكال مادية واجتماعية وثقافية مثل الأسرة والمجتمع والدولة ، والواقع أن هيجل
حين يأخذ الحضارة بمعنى الثقافة الروحية فإنه متأثر فى ذلك بالنزعة الرومانتيكية ،
التي كانت أحد المصادر التى تشكل روح العصر الذى كان يعيشه هيجل ، ولذلك فالمعنى
المشائى لكلمة الحضارة بعيد عما يقصده هيجل ، والحقيقة أن الالتباس الذى بين كلمة
حضارة وثقافة ، والتفرقة بينهما ، يرجع إلى أن المصطلح العربى الذى يستعمل فى مقام
التحدث عن المنطلقات الاجتماعية أو العام للثقافة هو مصطلح الحضارة ، بينما يشير
لفظ المدنية إلى الجوانب المادية والتكنولوجية فى أى مجتمع . لمزيد من التعريف بمفهوم
الحضارة كمصطلح فكرى واجتماعى انظر :

- أحمد حننى محمود : الحضارة ، كتابك - دار المعارف - القاهرة ، ١٩٧٧ .

- الطاهر لبيب : سوسيولوجيا الثقافة - معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٧٨ ،

ص ٨ - ٩ .

- ت - س - اليرت : ملاحظات نحو تعريف الثقافة : ترجمة : شكرى عياد ، الدار

القومية للكتاب ، القاهرة ،

جانب الروح ، وما يترتب عليه من تحقق فعل لهذه الجرية ، والتطور الذي يقدمه هيجل في هذا الجزء هو تطور منطقي ، وليس زمنيا ، بمعنى أن الفكرة الشاملة Notion . هي أساس التطور في التاريخ والمن ، وكل مرحلة من مراحل التطور لها مبدؤها الخاص بها ، ولذلك فهو يقول : « وهذا المبدأ في التاريخ هو خاصية الروح ، هو العبقرية القومية الخاصة بأمة من الأمم . وداخل حدود هذه الخاصية تعبر روح الأمة ، في تجليها العيني ، عن كل جانب من جوانب وعي الأمة وإرادتها ، أي عن النطاق الكامل لتحقيقها الفعلي » (٧) بمعنى أن هيجل يرى أن دين أي أمة ، ونظامها السياسي وأخلاقيها ، وتشريعها وعلمها وفننها ، كل هذا يحمل الطابع المميز لأمة من الأمم ، وهو ما نطلق عليه السمات الحضارية لأمة من الأمم أو شعب من الشعوب ، ولذلك فلكل شعب مبدأ خاص تظهر آثاره واضحة في سمات النتاجات الفعلية ، وعلى هذا فان تحليل هيجل الحضاري لأي أمة ينصب على تحليل الانتاج الثقافي والروحي لها (٨) .

ولذلك فالتاريخ الكلي لديه يبدأ مع الحضارات التي عرفت الدولة ، التي تجتمع الذاتي والموضوعي من خلال أشكالها الثقافية ، وفتشكل الدولة بقوانينها وتنظيماتها ومؤسساتها الشكل الذي تتخذه الروح في تحقيقها الكامل في الوجود ، ولذلك يستبعد هيجل من التاريخ الشعوب البدائية التي لم تعرف الدولة ، ويجعلها مرحلة ما قبل التاريخ ، والدولة هنا تقوم على مقومات الحضارة لأي شعب من الشعوب وهي الدين ، والأخلاق ، والقانون ، والفن ، وهذه المقومات هي التي تظهر خصائصها النوعية في الثقافة الكلية لأمر ما .

ويرى هيجل أن ثقافة أي شعب من الشعوب هي التي تقدم لنا الجانب الكلي لهذا الشعب ، هذا الجانب الذي يحدد لنا الفروق الحقيقية بين شعب وآخر ، وللثقافة ميزة عند هيجل في أنها ذات طابع صوري بمعنى إذا كانت الفلسفة تضيء عليه طابع الكلية ، فان الثقافة تقدم لنا هذا الطابع الكلي في مسورة تستمد شروط وجودها من الواقع العيني الجزئي ، فالنصو الفلسفي لأمة ما يمكن تحليله عن طريق الثقافة الى عدد كبير من التصورات ، ويمكن أن يوضح هذا إذا أردنا أن نحلل فكرة « الواحد » التي يستند إليها الفكر الصيني بوصفها أساسا له ، يمكن تحليلها في أشكال الثقافة الى تصورات تظهر في الفن والأخلاق والشريعة

(٧) هيجل : محاضرات في فلسفة التاريخ (الترجمة العربية) ، ص ١٥٢ .

(٨) المصدر السابق ، نفس الموضوع .

الصينية ، ولذلك فهو يبين أنه يمكن عن طريق الفكر الإشارة إلى موضوع يحوي في باطنه مفزى عينيا وإسعا ، يكلمه واحدة ، من خلال تصور واحد بسيط ، بينما تمكينا الثقافة من إبراز هذا الثراء الداخلى من خلال الانتاجات العقلية للانسان في ميادين العلم والفن ، ولذلك يمكن القول - على حد تعبير هيغل - « أن الثقافة بصفة عامة تجهز بالفعل الأدوات التي تشيد بها الفلسفة صرحها » (٩) ، وكذلك الدولة من ناحية أخرى تساهم في ظهور الأشكال الثقافية المختلفة مثل الفنون ، « ففي ارتباط الناس بعضهم ببعض داخل الدولة تكمن ضرورة الثقافة الصورية ، وبالتالي ظهور العلوم ، والشعر (*) ، والفن الرافى بصفة عامة ، ذلك لأن الفنون التي تسمى باسم الفنون التشكيلية تتطلب ، فضلا عن ذلك ، حياة الناس في مجتمع » (١٠) . والطابع الحضارى المميز لكل أمة يتضح فى الأشكال الثقافية الروحية ، فاذا كنا نجد لدى جميع شعوب التاريخ فى العالم الشعر والفن التشكيلى والعلم والفلسفة ، فاننا نجد اختلافات عميقة لا تقتصر على الاسلوب والدلالة بصفة عامة وانما تمتد الى المضمون أيضا ، وهذا ما نلاحظه حين نقارن بين الملاحم الهندية والملاحم الإهومية .

ونلاحظ أن الحضارة أو الثقافة عند هيغل ، كما يتضح فى محاضراته فى فلسفة التاريخ لها معنى واسع ، لأنها تشمل كل ما ينتجه الانسان ، من العلم حتى الشعر ، بما فى ذلك الاقتصاد والسياسة والدين والفلسفة ، أى كل ضروب النشاط التى يقوم بها الانسان حين يحاول التسامى بذاته الى مستوى الكلى ، والانسان المثقف لديه هو يعبر من خلال فعله الجزئى عن الطابع الكلى لشعبه وأمته .

أما أين وردت كلمة الثقافة فى ظاهريات الروح ؟ فلقد تناول هيغل الثقافة فى الظاهريات فى الفصل الذى يطلق عليه عنوان « الثقافة ومجال حقيقتها » ، Culture and its realm of actuality (١١) ، وهو قد أوردها حين بدأ الحديث عن الروح المغترب عن ذاته Self-alienated Spirit ، وفى هذا الجزء يحلل الحضارة الغربية من

(٩) هيغل : المصدر السابق ، ص ١٦٦ :

(*) يرى هيغل أن الشعر هو أقل الفنون حاجة الى المتطلبات الخارجية ، لأنه يتخذ من الصوت عنصر وجوده المباشر ، ولذلك فهو يسير نحو التقدم والنضج فى التعبير حتى فى الظروف التى لا يكون الشعب فيها قد اتحد فى تجمع سياسى ، مادامت اللغة قد وصلت فى ميادينها الخاص الى درجة عالية من التطور الروحى حتى قيل بداية الحضارة .

(١٠) هيغل : المصدر السابق ، ص ١٦٠ .

(١١) Hegel, : Phenomenology of Spirit, trans. by A.V. Miller, p. 297.

خلال حديثه عن عالم الروح حين يغترب عن ذاته من خلال الثقافة والايان . ومن خلال عصر التنوير ومن خلال عصر الثورة الفرنسية ، وهذا الجزء من الظاهريات يلى انجزء السابق الذى أوقفه هيجل لدراسة وتحليل الوعى البشرى ، وتعقب المراحل الجدلية لترقى الوعى ، حيث انتقل فى هذا الجزء من العقل الى دراسة الروح ، ويقصد هيجل بهذا الانتقال ، الانتقال من دراسة الفردى الى دراسة الانسان الكلى ، أى الانسان الذى يعيش فى جماعة ، ويحيا فى نطاق الدولة ، ومجموع أفعاله هو الذى يشدل التاريخ البشرى ، وهدف هيجل من دراسة هذا الانسان العينى الذى يتجلى فى الأسرة والمجتمع الدولة ، هو دراسة كيف يفهم الانسان ذاته من خلال الخبرات المختلفة عبر التاريخ ، « لأن أعظم انجاز يمكن أن تحققه الروح هو أن تعرف ذاتها ، وأن ترقى الى تصور واضح لنفسها ، لا بالحدس فحسب ، بل بالفكر أيضا » (١٢) وهذا الروح هو وحده الذى يتجلى فى جميع أعمال ونزعات أى شعب ، وهو الذى يجاهد لكى يحقق نفسه ، ولكى يحقق مثله الأعلى ، ويصبح واعيا بذاته ، ولذلك فالحضارة عند هيجل مرتبطة بدراسة الانسان المواطن - الانسان الكلى - فى دولة ، وهو يتعقب هذا منذ المدينة اليونانية القديمة حتى عصر نابليون ، وواضح هنا أن هيجل لا يبدأ بالعالم الشرقى كما هو الحال فى محاضرات فلسفة التاريخ حيث بين أنه من الشرق قد بزغ نور الحضارة ، وبدأ التاريخ الكلى عندما شرعت الروح ، لأول مرة ، تسعى حثيثا نحو الوعى بذاتها ، أعنى نحو الحرية ، (١٣) بينما فى الظاهريات يبدأ بالحضارة اليونانية ، وتفسير ذلك يرجع الى أن هيجل يؤرخ فى الظاهريات للحضارة الغربية وتطورها ، بينما فى فلسفة التاريخ يعرض للتاريخ الكلى للبشرية ، كمسار للروح وفق نسقه الفلسفى ، ولذلك فقد أدخل هيجل بعض التعديلات على التقسيم التاريخى الذى قدمه فى الظاهريات ، فقدم لنا فى فلسفة التاريخ ، العالم الشرقى ، والعالم اليونانى ، والعالم الرومانى ، والعالم الجرمانى ، ونلاحظ أن المرحلة الثانية فى الظاهريات تبدأ من مطلع الامبراطورية الرومانية وتنتهى بالثورة الفرنسية ، بينما فى فلسفة التاريخ يبدأ بغزوات القرن الرابع الميلادى حتى عصر الملكية الحديثة فى بروسيا .

ونلاحظ أنه فى الظاهريات يطرح أشكال الوعى التى سبق أن وضعها على المستوى الفردى أو « الأنا » ، لكى يشرحها على مستوى الكلى ال «نحن» ، ومرآل الوعى الثلاث : الوعى و الوعى الذاتى والعقل ، تماثل مرآل

(١٢) هيجل : محاضرات فى فلسفة التاريخ ، الترجمة العربية ، ص ١٦٤

(١٣) المرجع السابق : ص ٢٢٠ - ٢٢١ .

تطوّر التاريخ البشرى فى الظاهريات ، فمرحلة الروح المباشر Immediate Spirit يمثلها العالم اليونانى والرومانى ، ومرحلة الروح المغترب عن ذاته يمثلها التاريخ الحديث من الاقطاع حتى الثورة العرنسية ، وأخيرا مرحلة الروح المتيقن من ذاته Spirit that is certain of itself ويمثلها العالم المعاصر ليهجل فى ذلك الوقت ، ونلاحظ هنا أنه يستعرض مراحل الترقى الروحى للوعى البشرى من خلال اختياره لنقاط التحول الهامة فى تاريخ الوعى البشرى لكى يقوم بتحليلها ، أى أنه فى الظاهريات نجد « أن الروح يعرف ذاته من خلال هذا التاريخ ، وبالتالي يتقدم فى ترقيه من الحقيقة الى اليقين ، وبالتالي تمثل الظاهريات - فى النهاية - علم الروح بذاته » (١٤) .

وقبل أن نستعرض المراحل المختلفة من جدل الروح الموضوعى ، التى تعكس لنا مفهوم الحضارة عند هيغل ، يجدر بنا أن نفهم معنى « كلمة ظاهريات » Phenomenology (*) ، والمقصود من كتاب ظاهريات الروح ، والفرق بين استخدام هيغل لهذه الكلمة واستخدام هوسرل لها (١٨٥٩ - ١٩٣٨) ويتضح لنا هذا اذا عرفنا أن هيغل حين يتناول أى موضوع حسى ، فإنه يبحث عن ماهيته ، وهذه الماهية هى « الكلى ، التى لا يمكن أن ندركه مباشرة ، وانما عن طريق التوسط ،

(١٤) د. زكريا ابراهيم : هيغل او المثالية المطلقة ، مكتبة نصر القاهرة ، ١٩٧٠ .
ص ٣٠٦ .

(*) تشير القواميس الى ان اول من استخدم هذه الكلمة هو الفيلسوف الالمانى « يوهان لبرت Aambert (١٧٦٤) ، حين اطلقها على القسم الرابع من كتابه الأورجانون الجديد ، ولم يلتفت اليها احد حين اطلقها ، كانط Kant (١٧٧٤ - ١٨٠٤) على الجزء الرابع من كتابه « المبادئ الميتافيزيقية الأولى لعلم الطبيعة فى عام (١٧٨٦) » .
Metaphysische An Fangsgründe der Naturwissenschaft .
والعنوان الكامل لهذا الفصل من الكتاب هو « المبادئ الميتافيزيقية الأولى لعلم الظواهر ، أو الظاهريات ، وهو يقول فى ذلك : ليس الغرض هنا تحويل المظهر الى حقيقة ، بل تحويل الظاهرة الى تجربة » .

See : André Lalande : Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, p. 788.

ويعتبر هيغل اول من أطلق كلمة الظاهريات على نسق فلسفى متكامل حين نشر ظاهريات الروح (١٨٠٧) ، واصبحت هذه الكلمة تشير الى نمط خاص من المعرفة الفلسفية ، وهى العلم المطلق Absolute ، فليست الظاهريات عند هيغل علماً للماهيات وحدها ، او علماً للوجود ، ولكنها علم للمطلق ، ولهذا السبب فهى ليست فى حد ذاتها منهجاً للمعرفة ، وانما هى علم الشعور بما هو معلوم للذات ، أى انها دراسة للظواهر التى يمكن وصفها فى مجموعها بانها تجليات للعقل البشرى .

بينما عند هوسرل نجد أن العلم العقل بالماهيات يتم مباشرة بالعيان (١٥) ،
أى أن الفرق بين ظاهريات هيغل وظاهريات هوسرل هو فرق في
الوسيلة ، أى الفرق بين المباشرة والتوسط وهيغل حين يبدأ بالمحسوس ،
فإن ماهية المحسوس هي حقيقته ، وهذه الماهية تدرك على نحو كلي
وليس جزئيا .

أى أن استخدام هيغل لهذه الكلمة يعبر عن ارتقاء الشعور الفردي
لكى يصبح كليا ، وهذا الارتقاء يتم عنده هيغل عن طريق التوسط
Mediation ، فى الوقت الذى يتم فيه عند هوسرل تلقائيا بالذاتية
المتصلة بين الذات أى المباشرة بالعيان (١٦) والمقصود بالظاهريات عند
هيغل هو الكشف عن صيرورة الوعي البشرى من كونه مجرد يقين حسي
بسيط حتى ينتهى الى روح مطلق ، وأصبح بوسعه التعرف على ذاته فى
الكون كله . والتجربة الأساسية فى الظاهريات هي تجربة ذات طابع
مرفى ووجودى أيضا ، فعندما يتحول العقل الى روح ، فإن لهذا التحول
دلالات عديدة ، أولها : تحقق الالتحام والوحدة بصورة تامة بين الفكر
والوجود ، وثانيها : تحول الأشكال المعرفية فى تطور الوعي الى صور
تاريخية وأحوال للعالم ، والتي ستمتجبل فى نهاية الظاهريات الى أشكال
مطلقة ، والدلالة الأساسية لتحول الوعي الى روح هي الانتقال من تحليل
الفكر الى تحليل الوجود ، والمقصود بالوجود فى الروح الموضوعى عند
هيغل ليس هو الوجود بما هو موجود ، وإنما الوجود الاجتماعى
والتاريخى ، أى وجود الانسان العينى فى العالم ، كما هو متحقق فى
الأسرة والمجتمع والدولة وفى الأعراف الاجتماعية ، وانحلال
كل ذلك (١٧) .

ويمكن القول بأن الظاهريات تمهد لدراسة « علم المنطق » الذى
يحوى المبادئ الأساسية للوجود كما هو موجود ، ونلتقى فيها بالخبرة
التي يتعمق فيها الوعي نفسه ويتعرف على ذاته وعلى العالم من حوله ،
والعلة الكامنة وراء أشكال الوعي هي السلب Negative والتوسط .

(١٥) د. نازلى اسماعيل : الفلسفة المعاصرة ، للكتبة القومية ، القاهرة ١٩٨٢ ،
ص ١١٣ - ١١٤ .

(١٦) د. محمد ثابت الندى : مع الفيلسوف ، دار النهضة العربية ، بيروت ،
١٩٨٠ ، ص ٢١١ .

Jean Hyppolite : Genesis and Structures, p. 323. (١٧)

الذى يعنى فيه المطلق ذاته من خلال شتى ضروب الصراع والتناقض
والتمزق ، فى التاريخ والزمان (١٨) .

وفى هذا الكتاب « يمزج هييجل بين تحليله للفرد وتحليله لتاريخ
الحضارة الانسانية » (١٩) ، ولا بد أن نعى أن هييجل يؤرخ هنا للحضارة
الغربية . ولذلك فهو يركز على وصف بناء الذاتية الفردية الأوروبية
وتطورها التاريخى ، بهدف إعادة صياغة بناء الشعور الأوروبى ، فهو
يقوم بمهمة تاريخية لاعادة بناء الحضارة الغربية ، لأنه حين يدرس المفاهيم
والتصورات السابقة فهو لا يتوقف عندها الا لكي يتجاوزها الى أفق
أرحب لكي يصور مسيرة الفكر الأوروبى من العقل الى الروح الى الدين
ثم المعرفة المطلقة ، ولذلك يمكن اعتبار هذا الكتاب ، الى جانب كتابات
ديكاوت الذى يسبقه ، وهوسول الذى يأتى بعده ، احدى لحظات ثلاث
تحاول تجديد وبعث الحضارة الغربية (*) لأن هييجل يوقف الكتاب
— لا سيما الروح الموضوعى — على تحليل التاريخ الأوروبى من المدينة
اليونانية حتى الثورة الفرنسية والعالم المعاصر له .

يصور هييجل المراحل الحضارية للتاريخ فى ثلاث مراحل أساسية ،
فى الروح الموضوعى ، اولها : مرحلة الروح المباشر فى المدينة اليونانية
التي تقابل مرحلة الوعى فى جدل الروح الذاتى ، بوصفها وحدة مباشرة
تجمع بين الفرد والجماعة ، وفى عالم اليونان الذى يماثل الملحمة فى
الشعر اليونانى ، فالملحمة لا تعبر عن الذات الفردية ، وانما تعبر عن
الكلية الاجتماعى ، ولذلك ليس هناك تناقض بين الفردى والكلية .
وثانيهما : المرحلة التى تقابل العالم الرومانى والثورة الفرنسية ، حين
انفصلت الفردية عن الكلية الاجتماعية « الدولة » ، حيث أصبحت الدولة
قوة خارجية معادية للفرد ، مما أوقعه فى الاغتراب والتمزق والتناقض
وهى المرحلة التى يطلق عليها هييجل عنوان (الروح المغترب عن ذاته)
« اشقافة » . وثالثها : المرحلة اثنائية ويصل اليها الروح حين يستطيع

(١٨) لرانسوا شاتليه : هييجل : ترجمة جورج صدقى ، دمشق منشورات وزارة
الثقافة ، ١٩٧٠ ، ص ٨٠ .

(١٩) د . محمد فتحى الشنيطى : ظاهريات الفكر لهييجل ، مجلة تراث الانسانية ،
المجلد الثانى ، العدد التاسع ، سبتمبر ١٩٦٤ لقاهرة ، ص ٧١٦ .

(*) يرى بعض الباحثين أن الحضارة العربية تعيش الآن مرحلة التجديد والبعث
د . شكرى عياد : الحضارة العربية ، المكتبة الثقافية (الهيئة العامة للكتاب) القاهرة
١٩٦٢ ، ص ٩٠) بينما يرى البعض الآخر أن الحضارة الاسلامية لديها كثير من
المفكرين والمتصوفة الذين قاموا بالدور الذى قام به هييجل فى الحضارة الغربية ، ويعتبرون
أن التصوف ابن عربى المتوفى فى ٦٢٨ هـ - ١٢٤٠ م هو هييجل الحضارة الاسلامية
د . حسن حنفي : قضايا معاصرة (مرجع سبق ذكره) ، ص ٢٦٢ .

التغلب على مرحلة التمزق والاعتراب حيث يصل الى مرحلة المتيقن من ذاته ، ورغم أهمية هذه المراحل الثلاث التي يصف فيها هيجل تطور الذاتية الأوروبية والتاريخ الثقافى والاجتماعى لأوروبا الا أنه من الصعب الادعاء أنه يمكن عرضها هنا بشكل تفصيلى ، لأن هذا يستغرق الجزء الثانى من الظاهريات ، ففى الظاهريات نواجه رحلتين ، الأولى التي يعرض فيها لرحلة العقل الفردى ، والثانية يعرض فيها لعقل الجماعة ، ويحاول هيجل فى الجزء الثانى تتبع تطور العقل الكلى ، ولذلك فهو يحلل كافة الانجازات الانسانية من خلال هذا التطور الحضارى ، ولذلك سنكتفى هنا بالاشارة الى الطابع العام الكلى المميز لكل مرحلة من المراحل الثلاث لكى يتسنى لنا فهم التطور الحضارة لديه وفلسفته ، وقيم الثقافة وأشكالها أيضا .

(١) الروح الحقيقي : النظام الأخلاقى :

(The True Spirit : The Ethical Order)

فى هذه المرحلة توجد الروح على نحو مباشر وتمثل فى المدينة الاغريقية ، حيث الوحدة المباشرة بين الفرد والمجتمع ، الجزئى والكلى ، وهذا يعنى أن الروح الواعى لذاته لا يتحقق على نحو كامل الا فى حياة الشعب ، حيث لا نجد أى تعارض بين الوعى الذاتى وبين العالم ، بل أصبح العالم مائلا فى الوعى الذاتى بطريقة مباشرة ، وتجد الذات « أن وجودها لذاتها يجعلها واعية بماهياتها الفردية ، ولكنها تتجاوز هذه الفردية فى الجوهر الاجتماعى أو الروح الكلى الذى يدرك فيه كل فرد يقينه بذاته وبذات الآخرين » (٢٠) ، ولذلك فان الفعل الأخلاقى الذى تنسجم به أعمال الفرد هنا يساهم فى تحقيق وحدة الذات والجوهر الاجتماعى الكلى ، ويرى هيجل أن الجوهر لا يظل على حالته المباشرة وإنما تنقسم ماهيته الأخلاقية ، ويظهر هذا الانقسام فى صورة قانون بشرى ، وقانون الهى (*) ويقصد بذلك أنه حينما كانت الحياة الأخلاقية

Hegel : Phenomenology of Spirit, p. 266. (٢٠)

(*) يقصد هيجل بالقانون الالهى قانون الأسرة العائلية . وهو الرابطة الطبيعية التى تجمع بين الأفراد ، وهى شكل آخر للمشاركة فى الوجود ، حتى أن موت أى فرد فى الأسرة يؤلف حياة الكل ، ولذلك فان عبادة الاموات هى السمة المميزة للعائلة القديمة ، وهى تعبر عن أن الفرد جزء من الكل ، أما القانون البشرى فهو القانون الوضعى أو شريعة الحياة الاجتماعية لأى شعب من الشعوب ، وهو من نتاج عمل الانسان . ولذلك يردد هيجل قول سولوكليس فى مسرحية أنتيجون : بأن الانسان هو الذى أعطى القوانين للمدن .

هي السائدة كان هناك تطابق بين القانون البشرى وبين القانون الالهي ، حيث نجد انسجاما كلياً تتخذ فيه الحياة الأخلاقية طابع الوحدة المتسقة الكاملة .

والشعب عند هيجل لا يتألف من مجموعة من الأفراد ، ولكنه نظام عضوي ، فالفرد في المدينة اليونانية لا يستطيع أن يتحقق كماله الا باندماجه الى الشعب ، وهذا الانتماء هو الذي يكفل للفرد حريته واستقلاله ، ولذلك فهو يطلق على الفرد في الحضارة اليونانية اسم المواطن ، لأنه لا يعمل لمصلحته الفردية ، وانما يعمل لحساب الوطن ، ولذلك فالقانون يتجسد هنا من خلال النظام الأخلاقي عند اليونان ، ويتوقف هيجل عند اليونان لكي يحدثنا عن تلك اللحظة الرائعة من لحظات تطور الروح حيث لم تكن سوى طبيعة ، ولم تكن الأخلاق سوى أدوات جمعية ، ولذلك رأى هيجل ومعاصره بما فيهم صديقه الشاعر هولدرلين Hölderlin (١٧٧٠ - ١٨٤٣) في اليونان هذا الفردوس المفقود ، فكان ينظر للمدينة اليونانية على أنها تمثل نضارة الروح البشرى ، وقد كرر هيجل اشادته بالحضارة اليونانية في محاضراته في فلسفة الدين ، وفلسفة التاريخ ، وفلسفة الفن ، حيث وجد في الانسان اليوناني القدرة على تجسيد الفكرة في المادة (*) ، ولذلك فلقد نظر للروح اليونانية من حيث هي روح أخلاقية على أنها عمل فني سياسي .

وإذا تساءلنا : كيف بدأ الانحلال يدب في المدينة اليونانية ؟ وما هي الأسباب التي يقدمها هيجل لتفسير هذا الانحلال في المدينة اليونانية التي ما فتىء يعجب بها ؟

اتخذ هيجل من مسرحية أنتيجون لسوفوكليس (٢١) صورة لتمثل المدينة اليونانية ، وكيف بدأ يدب فيها الانحلال والفساد ، لأنه يرى أن هذه التراجيديات تمثل خير تمثيل البذرة الأولى للفساد ، وذلك حين كفت

(*) نهر هيجل مسرحية أنتيجون في أكثر من موضع في كتاباته المختلفة ، فلقد ذكرها في الظاهريات في ترجمة A. V. Mille ص ٢٨٤ ، وكذلك في أصول الفلسفة الحق فقرة ١٦٦ من ترجمة T. M. Knox ص ١١٤ ، ١١٥ ، وأنتيجون تمثل القانون الالهي ، وهي ابنة أوديب ، وقد وقعت ضد أخيها كريون ، حين قتل أخاه وتركه تنهشه الكلاب والصقور ، ودفنت حقيقتها بولينيس رغم أمر الملك ، فحكم عليها بالاعدام ، بأن تضع نفسها في القبر ، والمسألة تصير الصراع بين القانون الالهي والقانون البشرى : انظر الترجمة العربية لمسرحية لسوفوكليس في سلسلة المسرح العالمي ٢/٤٥ ، الكويت ١٩٧٣ ، ترجمة الدكتور علي حافظ ، وانظر أيضا أساطير اغريقية ص ٢٤٨ - ٢٧١ .

(٢١) انظر للفصل الخامس بالفنون الجميلة وخاصة النحت عند هيجل في الفصل السادس من هذا البحث .

القوانين الأخلاقية عن التماثل مع القوانين السياسية للمدينة ، بمعنى أن القانون البشرى أصبح لا يتماثل مع القانون الالهي وإنما يتعارض معه ، فحين كان هناك انسجام بين القانون الالهي والبشرى وليس هناك تعارض بينهما كان هناك توافق بين الفردى والكللى ، ولكن حين وقع التعارض بين القانونين ، أصبح هناك تعارض بين الفرد والدولة ، وبدأ الصدام بين النظام الأبوى للأسرة « القانون الالهي » ، وبين الحقوق الجديدة للمدن التجارية « القانون البشرى » ، وقد عبر هيجل عن هذا التعارض فى مسرحية « أنتيجون » من خلال تحليله للصراع بين أنتيجون وكريون ، وبين أن الصراع بينهما كان أول صورة من صور الصراع بين الفردى والكللى ، وهكذا تتميز الوحدة الجميلة ، وحدة الطبيعة والروح ، وتتمزق الذات بين الوجود لذاتها والوجود فى ذاتها ، وتتمزق الوحدة بين الأسرة والدولة ، والمسئول عن هذا هو القانون البشرى أو الدولة ، التى أصبحت تدمر وتغنى خصوصية الأسرة التى كانت تجد تعبيرها المباشر فى القانون الالهي .

وقد عاصر هذا من الناحية التاريخية نشأة الامبراطوريات التى امتصت المدن ، وجعلت من الدولة كلية مجردة ميتة ولم يعد للأفراد علاقات حية معها ، حيث بدأت الامبراطورية الرومانية .

ويرى هيجل أن هذا التعارض هو بداية الانتقال من العالم اليونانى الى العالم الرومانى ، حيث ظهرت الذات الفردية بدلا من الفرد المواطن ، وظهرت المساواة القانونية لتحل محل العلاقات القائمة بين الأخلاقيات الفردية ، وأصبح المواطنون فى الحضارة الرومانية على عكس الحضارة اليونانية مجرد كتلة من الذرات الفردية ، ووجد الفرد نفسه - مضطرا - لأن ينطوى على ذلك وينشغل بمصالحه الفردية على حساب المصالح الاجتماعية ، ولذلك أصبح القانون الرومانى يعبر تعبيرا تاريخيا عن سيادة الدولة وسيادة الملكية الفردية (٢٢) .

وقد عرض هيجل للعلاقة بين القانون والكلية الاجتماعية من خلال حديثه عن المراحل المختلفة للأخلاق فى كتابه « أصول فلسفة الحق » (*).

(٢٢) روجيه جارودى : فكر ، ترجمة الياس مرقص ، دار الحقيقة ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص ١٢٧ .

(*) الروح الموضوعى الذى يتجسد فى المؤسسات الاجتماعية وعلاقتها بالفرد هو موضوع فلسفة الحق ، وهو يوضح فى هذا الكتاب ألهم الحقوق الانسانية للفرد وعناصر المجتمع وتكوين الدولة ، من خلال الفكرة الشاملة عن الحق وتحللها الفعلى فى آن معا .

ولابد أن نبين أن هيجل حين يتحدث عن الحق في هذا الكتاب فإنه لا يعنى به مجرد القانون المدني ، ولكنه يعنى به أيضا الأخلاق الفردية أو أخلاق الضمير ، والأخلاق الاجتماعية وتاريخ العالم ، وهى كلها تندرج ضمن هذا الموضوع (٢٣) .

والحقيقة ان هيجل يكشف - هنا - عن جانب حضارى هام فى حياة الشعوب حيث يؤكد أن أى قانون ينبع من روح كل شعب ، وكلما كان القانون يمثل السعى نحو الحرية فإنه يكون سبيلا نحو التقدم ، ولذلك يرى فى القانون الرومانى قانونا صوريا ، لأنه يسهم فى فصل الوفى الذاتى عن العالم الواقعى ، ولذلك اختفت فكرة الكل العضوى ، وأصبح المجتمع مجرد مجموعة من الذرات الفردية التى تتحكم فى مصيرها قوة مستتدة هى الدولة .

(ب) عالم الروح المغترب عن ذاته : « الثقافة »

« The World of Self-Alienated Spirit »

ويبين هيجل فى هذه المرحلة الثانية أن الروح تحيا فى عالمين ، أولهما عالم الاغتراب الذاتى الذى تجد نفسها فيه ، وثانيها عالم الحقيقة الاجتماعية التى تجذب ذاتها مغتربة عنه ، وهذا الطابع المزدوج للاغتراب هو ما يميز هذه المرحلة ، حيث تشعر الانا باغترابها الذاتى ، وانفصالها عن الدولة ، لأنها تشعر أن الدولة قدر متعال وغريب عنها ومعاد لها ، ويبين هيجل أن اغتراب الدولة ، بمعنى تعارض قوانين الدولة مع قوانين الأسرة ، هو الذى يؤدى الى الاغتراب الذاتى ، وكذلك اغتراب الانا حين تشعر أنها ليست جزءا من الجوهر الاجتماعى ، فانها تنطوى ، وتعمل لمصلحتها الخاصة ، وينتفى الطابع الأخلاقى المميز لها فى مرحلة الروح المباشرة ، مما يؤدى الى اغتراب البنية الاجتماعية . وتتميز مرحلة الروح المغترب عن ذاته بهذا الطابع المزدوج للاغتراب الذى يطلق عليه هيجل اسم الوعى الشقى Unhappy Consciousness (٢٤) ، الذى أصبح السمة المميزة للروح ، حيث أصبح للوعى هدف مزدوج ، وأقام عالمين يقف أحدهما فى مواجهة الآخر : عالم الحقيقة الاجتماعية والسياسية الذى يخرج فيه الروح عن ذاته وينكر نفسه لكى يصبح حقيقة عينية تقف

(٢٣) هيجل : أصول فلسفة الحقيقة ، ترجمة وتقديم د . امام عبد الفتاح امام ، مقدمة المترجم ، ص ٩ .

Jean Hyppolite : Genesis and Structure, p. 420,

(٢٤)

في مواجهة الوعي الذاتي ، وعالم الحقيقة الجوهرية « الكلية » ، وبعبارة هيجل هناك عالمان : عالم الحاضر Present World ، وعالم الماهية « Essance » (٢٥) ويحلل هيجل في هذه المرحلة فترة تاريخية هامة في تطور الوعي الأوروبي ، منذ انحلال الامبراطورية الرومانية حتى قيام الثورة الفرنسية ، ويحدد هنا هيجل الأسباب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تؤدي الى اغتراب الفرد وتمزقه ، ومجموع هذه الأسباب التي تطرح لنا العلاقات الاجتماعية والمؤسسات السياسية الموافقة لها هي ما يشكل الحضارة أو الثقافة (*) لدرجة أن هيجل يضي أن هذا الاغتراب مرادف للثقافة أو الحضارة ، فالفرد يغترب نتيجة لطموحه ورغبته في الاثراء ، حين يحاول تجاوز وجوده الطبيعي المباشر ، فيشكل عالمه الخاص الذي يعارض سلطة الدولة الكلية ، فالفرد المغترب لا يتعرف على نتاج عمله في هذه القوى الخارجية قوى « سلطة الدولة » ، « والثروة » (٢٦) ، رغم أنه يساهم في تأكيد سلطة الدولة وتأكيد الثروة ، فالفرد لا يدري أن عمله الجزئي يساهم في تأكيد الكلي ، وهذه الفكرة التي عبر عنها هيجل في فلسفة التاريخ بدعاء العقل Cuning of Reason حيث يسخر الأفراد بميولهم وعواطفهم وغرائزهم من أجل تحقيق غاية الروح الكلية ، ونتيجة لذلك فإنه اذا كانت سلطة الدولة تعبر عن الأفراد ووحدهم بطريقة مباشرة ، فإن الثروة أو الحياة الاقتصادية تعبر عنها بطريقة غير مباشرة ، لأن الفرد حين يعمل لذاته ، فإنه في الحقيقة يمتضى قانون تقسيم العمل انما يدخل الجماعة ، لأنه يقبل للآخرين عملا معيناً هو بمثابة جزء من أجزاء العمل الكلي ، ويساهم بذلك في الانتاج الجماعي ، ويقاسم الآخرين على غير وعي منه في حياته العامة (*) ، فتنحرف المنفعة العامة ، ويتحول المقصد الفردي الى نتيجة

Hegel : Phenomenology of Spirit, p. 295. Sec. 486. (٢٥)

(*) يترجم بيلي كلمة Bildung على أنها تعنى الثقافة Culture ، بينما نوكس يرى أنها تعنى التعليم أو التربية Education ، بينما تعنى الكلمة الألمانية هينر المعنيين معا ، ويقترح شاخنت ترجمتها الى A culturaton انظر شاخنت : الاغتراب ترجمة مصطفى كامل حسين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ص ١١ .

Hegel : op. cit., p. 301. (٣٦)

(*) لقد وجد جورج لوكانش أن جدل الثروة أو الاعتماد السياسي القائم عند هيجل هو السبب في التعارض القائم بين سلطة الدولة من جهة والتي تمثلها الادارة العامة التي يكتسب الفرد في نطاقها طابعا كليا ، وبين الحياة الاقتصادية من جهة أخرى والتي تمثل الإرادة الخاصة والمصالح الفردية ، ويرى لوكانش أن سلطة الدولة

كلمية ، ونتيجة لهذا يحاول الفرد أن يخلق لنفسه عالماً روحياً يكون فيه الوعي في علاقة مع جوهره ذاته ، ولكنه في عالم آخر هو عالم الايمان Faith ، لكي يتجاوز هذا الاغتراب ، ويعرض هيجل في هذا الفصل الذى يتناول الزوج المغترَب عن ذاته الطابع المزدوج للاغتراب ، حيث يهتم بإبراز الاغتراب الذاتى ، أو معارضة الفرد لذاته الفردية ، ومدى دوره فى تجاوز الاغتراب الخاص باغتراب الجوهر الاجتماعى الذى حدث فى العالم الرومانى حين انفصلت الذات عن الكل الاجتماعى (الدولة) ، وعندما يتحقق الوعي الذاتى فإن هذا الجوهر الاجتماعى هو جوهره وذلك من خلال فهمه الواعى لطبيعة الجوهر الاجتماعى ، فانه يشرح فى امتلاك هذا الجوهر عن طريق التوافق أو التطابق معه (١) ، وهذه هى حركة الثقافة التى من خلالها ينظر الفرد الى محتوى مجتمعه أو ثقافته أو مضمونه ، ويجعل نفسه جزءاً من هذا المضمون ، وبهذه الطريقة يستعيد الفرد تلك الهوية التى كانت تفصله عن الجوهر الاجتماعى ، وبالتالي يكون قد تجاوز اغترابه الذاتى ، ويكون قد أدرك الكلية والوحدة مع الجوهر الاجتماعى ، ولكن هذه الوحدة لا يمكن أن يدركها الا بعد أن يكون قد أدرك - عن وعى - أن محتوى الجوهر هو محتواه ، وبالتالي يشكل نفسه وفقاً لهذا الجوهر ، وهذا يعنى أن اغتراب الفرد عن ذاته عند هيجل هو اغتراب مقصود ، لأنه يحاول الفرد من خلاله أن يدرك وحدة ذاته مع الجوهر الاجتماعى ، وتتوقف قدرة الفرد على التماسى بنفسه الى مستوى الوجود الجوهرى على التطابق مع الجوهر ، وعلى تضحيته أو معارضته لذاته . ويتضح لنا من هذا أن هيجل يربط بين معنى الثقافة ، ومعنى الاغتراب ، لأن الفرد المثقف هو الذى يدرك وحدته مع الجوهر الاجتماعى من خلال اغترابه عن ذاته ، الذى يسعى من خلاله لتجاوز وجوده الجزئى ، وهذا يساهم فى تحول الكلية من مجرد فكرة الى حقيقة ، لأن هيجل يرى أن الدولة ليس لها حقيقة مستقلة عن تجسيدها فى حياة الأفراد ، ولذلك تبقى مجرد فكرة الى أن يتمكن الأفراد من تحقيقها من خلال عملية الثقافة ، لأن الثقافة - كما سبق أن بينا فى فلسفة التاريخ - هى الحركة التى تجعل الجوهر يتحقق فى الواقع الفعلى والعينى (٢٧) . ويربط

والحياة الاقتصادية « الثرون » صورتان اساسيتان من صور التخارج عند هيجل : انظر:

فصل لوكتاش « التخارج كصورة فلسفى رئيسى فى ظاهريات الروح ،

G. Lukács : « Ent usserung » Externalization as the Central Philosophical concept of the phenomenology of mind. From his book : The Young Hegel : Studies in the Relations between Dialectics and Economics, trans. by : R. Livingstone, MIT, Cambridge, 1976, p. 537.

Hegel : Phenomenology of Spirit, p. 297.

Ibid : p. 296, (٢٧)

هيجل بؤ موقف الذات من الدولة ، وبين فُكرته عن الوعى النبيل
 Noble Consciousness والوعى الوضعى Ig Nobel Consciousness
 فالوعى النبيل هو الذى يعترف بالنظام الاجتماعى القائم وسلطة الدولة ،
 ويعمل على خدمته ، وهذا الوعى مجرد مظهر لانتصار الكلى على الفردى ،
 بينما الوعى الوضعى هو الوعى الذى يرى فى الدولة قوة معادية له تقير
 فرديته ، وهو يطبع قوانين الدولة وتعاليمها مضطرا ، بينما هو - فى
 حقيقة الامر - يضمم الثورة والتمرد (استفاد جورج لوكاتش من تفرقة
 هيجل بين هذين النوعين من الوعى ، وحاول لوكاتش أن يظهر الطابع
 الجدلى لهما ، فاستخدم الوعى النبيل تحت اسم آخر هو وعى الدولة
 State Consciousness أو الوعى الزائف ، وهو وعى له طابع محافظ
 لا يسعى للتغيير ، لأنها كطبقة تجد أن سيادة الوضع القائم يخدم مصالحها
 الاجتماعية والاقتصادية ، ويظهر هذا الوعى نفسه من خلال أيديولوجية
 ثقافية متكاملة ، واستخدم لوكاتش الوعى الوضعى تحت اسم آخر هو
 الوعى الحقيقى أو الوعى الطبقي Class Consciousness لدى الطبقة
 العاملة ، لأنه يضمم الثورة والتمرد ويمتثل للسلطة القائمة
 مرغميا) (٢٨) .

والحقيقة حين بين لوكاتش أن الوعى الحقيقى هو وعى التمرد
 وسلب للوضع الاتى ، فانه يتسق فى هذا مع ما يذهب اليه هيجل الذى
 يرى أن الوعى الوضعى هو الذى يمثل حقيقة الوعى النبيل لأنه يمثل
 سلب ونفى للوضع القائم ، والجدل الذى نلتقى به هنا عند هيجل بين
 الوعى النبيل والوعى الوضعى ، هو يشبه جدل السيد والعبد ، فالعبد
 هو الذى يمثل حقيقة السيد ، لأنه يكونه عبدا يجعل الآخر سيديا ،
 والسيد فى احتياجه لعمل العبد هو فى حقيقة الامر عبد ، كذلك نرى أن
 الوعى الوضعى هو فى الحقيقة وعى نبيل (٢٩) لأنه يفضح زيف الاغتراب
 عن الذات فى هذا العالم الكاذب القائم على سلطة الدولة ، بينما يحاول
 الوعى النبيل أن يقدم المظهر الكلى لوعيه ، فيستخدم الأدوات الثقافية
 مثل اللغة لتأكيد سيادته ، وحتى التغيير الذى قامت به الارستقراطية
 الممثلة للوعى النبيل من اذقطاع الى الملكية هو - فى حقيقة الامر -

G. Lukàcs : History and Class Consciousness, p. 58. (٢٨)
 . R. Snell

ولزيد من التفاصيل حول هذا عند لوكاتش انظر رسالة الباحث للمجستير تحت
 عنوان الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش . الفصل الثانى (التشييز والوعى الطبقي
 لدى جورج لوكاتش) ، ص ٩١ من الرسالة .

(٢٩) جان هيوبليت : دراسات فى ماركس وهيجل ، الترجمة العربية . ص ٥٧ .

مشكّلة ثقافة ، لكي تحمي فصالحها من المتمردين (٣٠) ولعل هذا الدور الذى قامت به الارستقراطية لتتحل وتحل محلها طبقة جديدة بعد انتهاء نظام الاقطاع وظهور الملكية الذى كشف عن مجموعة من التناقضات الأساسية ، وتعتبر هذه التناقضات عن الاغتراب عن الذات على كافة المستويات ، الدينى والاقتصادى والسياسى ، مما أدى الى ظهور حالة من الفساد تعم المجتمع .

فاذا كان النظام القديم يركز على التمييز بين الشعور النبيل والشعور الوضيع ، حيث كانت طبقة النبلاء تكرر نفسها لخدمة الدولة ، فانه فى النظام الحديث قد تخلت طبقة النبلاء دورها ، وأصبحت تسمى للقوة الحقيقية وهى المال ، بدلا من السعى نحو سلطة الدولة ، لأن سلطان الدولة فقد طابعه الخاص به ، ولم يعد الملك سوى مظهر فقط ، والسلطة الحقيقية فى الثروة أو المال ، وبذلك تصير الثروة الخير الوحيد الذى يسعى اليه ، وبالتالي يتحول الوعى النبيل الى الحالة التى كان عليها الوعى الوضيع ، ولا يعود لقيم الخير أو الشر الا معنى صورى ، فرغم أنها لا تزال باقية ، الا أنها لم تسكنها أى حقيقة بعد ، انها زينه فقط ينشأ خلفها عالم جديد (٣١) واللغة تلعب دورا كبيرا - هنا - فى عالم القيم والثقافة ، فحين يسود المال والثروة ، ويصبح جدل الثروة هنا لا يتعلق بالعمل أو الانتاج وانما بشرط المتعة المباشرة ، فان الفرد يسعى للثروة دون أن يراعى مصلحة الكل الاجتماعى ، ولذلك فهو يستخدم اللغة ، لأنها تمنح الثروة الشعور بماهيتها ، وبذلك تصبح سياستها هى لغة التملق والتناق ، ويؤدى ذلك الفساد الى الشعور بالتمزق والتفسخ (٣٢) .

وقد اختار هيجل لوصف هذا الشعور الممزق ، حيث ينفى العالم القديم نفسه ، رواية ديدرو Diderot (١٧١٣ - ١٧٨٤) ابن أخ رامو (*) ، حيث يعد رامو نموذجا مثاليا للفرد الممزق بين الوجود فى

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٥٨ .

(٢١) المصدر السابق ، ص ٦٢ .

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٦٢ .

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٦٢ .

(*) رواية قصيرة مشهورة لديدرو ، ظهرت أولا بترجمة ألمانية بقلم جوتة ١٨٠٥ ، ثم أعيدت ترجمتها الى الفرنسية بعد أن فقد نصها الاصلى ، ورامو المشار اليه فى عنوان الرواية هو جن فيليب رامو الموسيقى الفرنسى ، وجان فرانسوا رامو ، ابن أخيه وبطل الرواية وكان عازف موسيقى مثقفا ، وتقدم هذه الرواية صورة صادقة للفساد الاجتماعى والسياسى الذى اصاب المجتمع الفرنسى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر .

ذاته ، وألوجود لذاته ، وياقى هيجل الضوء على جانب محدد فى شخصية رامو ، فقد كان رامو يحيا فى ثراء من العيش من خلال تقربه لحدى العائلات الثرية ، ولكنه شعر أن هذا الثراء أفقدته استقلاله الذاتى العميق ، فتمرد على الأسرة الثرية ، واستعاد استقلاله وفقد تطاطف الأسرة التى كانت تتفق عليه لأنه فنان مثقف ، وديدرو يقدم وصفا لمسيرة هذا البطل ، والثقافة السائنة والتمزق الناجم عنها ، ويقول شيللر عن هذه الرواية : « انها محادثة خيالية بين ابن أخ الموسيقى رامو وبين دييدرو » . أما ابن الأخ فهو مثال المتشرد الطفيلى ، بيد أنه بطل بين هذا النوع من الناس ، وهو فى نفس الوقت الذى يصف فيه نفسه ، بهجو العالم الذى يعيش فيه هجاء لازعا ، (٣٣) .

ويرى هيجل ان لغة الروح التى تفصح عن بطلان هذا العالم وفساده ، هى لغة موسيقية تجمع وتمزج معا حوالى ثلاثين نغمة مختلفة ، ايطالية وفرنسية ، مأساوية وكوميديية وذات صفات من كل نوع (٣٤) ، تكشف عن حقيقة هذا الفساد ، وحقيقة المجتمع الذى لم يعد يحافظ على احترام نفسه ، ولذلك يردد الكل : « باطل هذا العالم » ، وهذا يعنى أن هيجل يميز بين لحظتين ، لحظة يكون الحكم فيها على مؤسسات الدولة والأدلاء بالرأى وقفا على بعض الشخصيات فحسب ، ولحظة يصبح كل واحد يمتلك القدرة على الحكم على المؤسسات القائمة ونقدتها. والشعور عند هيجل هو الذى يجمع اللحظتين فى صورة كلية ويصنع منها فكر الجميع (٣٥) ، فالشعور ببطلان العالم لم يكن عند بعض الشخصيات وإنما كان عند الجميع ، ولذلك ينتقد هيجل الحلول المطروحة فى ذلك الوقت للخروج من صورة الفساد ، ولا سيما الحل الذى طرحه جان جاك روسو ، الذى رأى أنه مادامت الحضارة والمدنية والثقافة تؤدى الى هذه الصورة التى آل اليها المجتمع ، فلا بد من رفض الحضارة والعودة الى الطبيعة ، ولكن هيجل يرفض هذه العودة الى الطبيعة ، لأنه يرى أن الانسان لا يمكن أن يرتد مثل الحيوان الى الطبيعة ، لكن الارتداد المطلوب ليس الى الطبيعة وإنما الى الذات ، بمعنى أن الكل يرتد الى نفسه ، وهذا

(٢٢) المرجع السابق ، ص ٦٢ ، تحدث شيللر أيضا عن أن ما أصاب الانسان من جراح يرجع للحضارة نتيجة لتقسيم العلوم والعمل ، انظر الرسالة السادسة من رسائل شيللر فى التربية الجمالية ص ٤٢ من ترجمة

Hegel : Phenomenology of Spirit, p. 318. (٢٤)

(٢٥) تتضح هذه الفكرة عند هيجل فى فلسفة التاريخ حين يرى أن الشرق فيه الحاكم هو الحر والباقي عبيد عبيد ، وفى اليونان بعض الناس أحرار . وفى العالم الجرمانى كل انسان حر .

الارتداد يتضمن روح الثقافة ذاتها ، انه التسامي بالحضارة الى الثقافة
الصورية ، وبالتالي التسامي بالوعي الى درجة أعلى من الحرية .

ويمكن هنا أن نتساءل ما هي الطرق التي طرحتها الفلسفة للخروج
من هذه الحضارة الفاسدة ؟ يرى هيغل أنه كان هناك طريقان للخروج من
هذه الحالة ، الطريق الأول : هو طريق الايمان الديني الذي يرى مادام
العالم باطلا يهتة الصورة من الفساد ، فلا بد من الهروب من هذا العالم
الى الايمان التدين ، لكي تصل الذات الى الوحدة الحقيقية مع ماهيتها
الخاصة ، والطريق الثاني : هو طريق التعقل ويتمثل في فلسفة التنوير
Enlightenment التي حاولت الخروج من حالة الفساد عن طريق الكشف
عن الطابع الكلي للثقافة البشرية ، بحيث تقضي الذات على كل مضمون
جزئي ، قد يولد لديها الاحساس بالاعتراب عن الذات ، وبالتالي هاجموا
دعاة الايمان الديني ، وقد عرض هيغل لكل منهما فرض للطريق الأول
تحت عنوان : الايمان والبصيرة النقية ، Faith and Pure Insight (٣٦)
وعرض لفلسفة التنوير في عنوانين متتابعين : نضال (صراع) التنوير
مع الخرافة (٣٧) ، وحقيقة التنوير (٣٨) ، وقد صور هيغل الصراع
الايدولوجي بين فلسفة التنوير وبين دعاة الايمان الديني ، فرغم أن كل
منهما يشترك في هدف واحد هو رفض هذا الواقع ، لكن لا يعترف كل
منهما بالآخر ، ويختلف كل منهما في صورة هذا الرضي ، فدعاة الايمان
الديني دعوا للهروب من الواقع الى حقيقة متعالية مفارقة ، بينما نجد
فلسفة التنوير ترى أنه لا بد من تعقل الواقع ورفض الدين ، وتحقيق
المساواة الكاملة ، وعلى ذلك فهم ينظرون للاتجاه الديني على انه يكشف
في الانسان عالما لا عقلاني ، ولذلك طالبوا بعودة الانسان الى نفسه من
جديد ليكون سيد مصيره ، والتخلص من الجوانب غير العقلانية في
الانسان ، وعلى الرغم من نقد هيغل لفلسفة التنوير في الجزء الذي
يقدمه في الظاهريات « حقيقة التنوير » ، في رفضهم للدين ، لأنه يرى
أن للدين ضرورة ، لأن لديه مضمونا حقيقيا ، وهو صورة من صور الوعي
بالذات ، لكنه يرى أن فلسفة التنوير كانت مرحلة ضرورية من مراحل
التطور الجدلي للروح في سعيها نحو بلوغ الوعي الشامل والكلية بذاتها ،
لأنها في تقدمها للدين قد حررت من الطابع اللاعقلي ، ومن الخرافات
والعبادات الوثنية ، وساهمت في تحرير البشر أيضا عن طريق المساواة ،

Hegel : Phenomenology of Spirit, p. 321.

(٣٦)

Ibid : p. 329.

(٣٧)

Ibid : p. 349.

(٣٨)

وأصبح المواطن الحر هو الذى يجد نفسه فى الإرادة العامة ، ولذلك يطبع الانسان القانون الذى فرضه على نفسه بنفسه بدلا من ان يطبع اندفاعاته الخاصة (٣٩) ، وهذا معناه ارتفاع الحرية المطلقة وسيادتها دون أن يكون فى قدرة أية قوة أن تجابهها بمقاومة ، لأنها حرية الشعب ، أو حرية الكل . ويأخذ هيجل على فلسفة التنوير أنها لم تنجح فى ادراك المضمون الحقيقى للدين ، وبالتالي بقيت عاجزة عن فهم الوعى الموجود لدى الانسان فى ادراك لا نهائية وجوده ، وردت كل شىء الى تأمل نفعى مادي . ورغم ذلك يرى أن انتشار أفكار التنوير عبر الهيكل الاجتماعى ، والصراع الفلسفى مع الاتجاهات الأخرى كانت عناصر أساسية فى الاعداد للثورة الفرنسية والتمهيد لها ، وهنا يمكن أن نفهم معنى آخر للثقافة عند هيجل بمعنى التربية والتعليم الشعب ، فهذا الصراع بين الاتجاهات المختلفة الفلسفية مثل التنوير والنقمية والحرية المطلقة والاتجاه الدينى ، على صلة وثيقة بالحقائق المشخصة فى الواقع الاجتماعى ، وكل اتجاه نقافى هنا هو فى الحقيقة ايديولوجية حية تدافع عن لحظة مشخصة ، أى تدافع عن نوع معين من حياة البشر والنظام الاجتماعى الذى يتفق معهم ، وهذا يعنى أن الثقافة عند هيجل ليست بناء فوقيا كما هو الحال عند ماركس فى مقابل البناء التحتى ، وإنما الثقافة جزء من الواقع الاجتماعى الحى ، ويشمل كل مكوناته .

ويعرض هيجل للتناقض الرئيسى الذى أدى الى فشل الثورة الفرنسية وهو عجزها عن فهم التناقض بين الإرادة الفردية والإرادة الكلية فى الجزء الذى يطلق عليه عنوان الحرية المطلقة والارهاب (٤٠) ، فالحرية المطلقة لتسلطة الدولة ، أفضى بها الى تأكيد ذاتها باعتبارها كليات ، وعملت على نفي وسلب الفردية ، مما أدى الى السلب أو الموت دون توسط ، ولذلك تحولت الحرية على يد روبرتسبير الى ارهاب Terror . ولذلك بدلا من تدقيق الديمقراطية الكاملة ، أصبحت الثورة الفرنسية هى النظام الاستبدادى بالمعنى الحرفى للكلمة ، لأنها كليا الانسان الفردى الخاص فى المواطن ، والدين الميتافيزيقى فى دين الدولة . ولذلك لابد من تجاوز هذه المرحلة الى مرحلة الروح المتيقن من ذاته ، التى ستكون بمثابة المركب الذى يجمع بين الروح المباشر وبين الروح المغترب عن ذاته .

(٣٩) جان ميبوليت : دراسات فى ماكس وهيجل ، ص ٧٢ .

Hegel : Phenomenology of Spirit, p. 355.

(٤٠)

(ج) الروح المتيقن من ذاته : Spirit Certain of Itself

يرى هيجل أن الروح لا تصل إلى هذه المرحلة إلا بعد أن تجتاز مرحلة هامة وهي النظرة الأخلاقية للكون ، وإذا كنا قد لاحظنا أن الروح في المرحلة السابقة كانت جوهرًا خارجًا عن ذاته ، فإنها في هذه المرحلة تحمل هذا الجوهر في ذاتها ، بمعنى أن الجوهر (وهو الكل الاجتماعي) لم يعد غريبًا عن الذات ، وإنما جزء من صميم جوهرها بحيث يصبح واجبًا محضًا ، ويمهد هيجل لهذه المرحلة بفصل طويل عن نقد الأخلاق الكانطية ، ويكشف فيه عن التناقضات الصورية للأخلاق الكانطية ، لأنه يرى أن كانط لم يستطع أن يحل التناقض الرئيسي بين الإنسان والعالم ، وحاول هيجل أن يبين الترابط العضوي بين الفردى والكلية من خلال عملية التوسط .

وإذا كنا في الفصل السابق قد أشرنا إلى أن الحقيقة عند هيجل ليست مجرد جوهر وإنما ذات أيضًا ، فإنه يحاول هنا أن يبين لنا أن الإنسان في هذه المرحلة يخلق تاريخه الخاص ، أي ذاتًا استطاعت أن تستوعب « الكلي » نفسه في باطنها باعتباره الحقيقة ، لكن لماذا يطلق على هذه المرحلة عنوان « الروح المتيقن من ذاته » ؟ ، والحقيقة أن هذا يرجع لرؤية هيجل أن الروح في هذه المرحلة لم يعد يعرف شيئًا يعلو على يقينة الباطنى أو اقتناعه الذاتى ، وتحلل من كل واجب يمكن أن يطلق عليه اسم القانون Law ، لأنه أصبح يمتلك قوة اليقين الذاتى التى جعلته حراً ومستقلًا ، ولذلك فالكلي هنا ليس شيئًا خارجيًا عنها ، بل أصبح يحمل الكون نفسه في ذاته ويستوعبه في باطنه (٤١) .

ويتحدث هيجل هنا عن الوعى الخير أو الضمير الطيب (Gewissen Good Conscience) فيقدم لنا وعيًا أخلاقيًا جديدًا يعرف ما هو مضمون فرديته ، وهذا يعنى أننا هنا أزاء ذات استطاعت أن تتجاوز كل فصل بين الوجود فى الذات ، والوجود فى العالم الخارجى (الذى نجده عند الأخلاق الكانطية) ، ومعنى هذا أن الذات المتيقنة من نفسها لا تتردد فى اختيار ما ينبغى عمله ، وتعمل بهداية من صوت ضميرها (٤٢) .

Hyppolite : Genesis and Structure, p. 497.

(٤١)

Ibid : p. 498.

(٤٢)

ولذلك يبين لنا هيجل ان العقبة التي تحول دون الوصول الى هذه المرحلة هي الأخلاق الكانطية التي تؤدي الى ما يسمى « بالنفس الجميلة » ، ويقصد هيجل بها ، تلك النفس التي تجد في جمال مشاعرها أداة للتوفيق بين الواجب والسعادة . وتحاول أن توحد بينهما ، وهذه الوحدة تنفي الواجب والأخلاق معا ، لأنها تنطلق من تناقض أساسي في فكر كانط ، وهو أن الذات لا يمكن أن تدرك الواقع لأنه شيء في ذاته (Choice en soi) أي جوهر لا يمكن معرفته ، وبالتالي تنأى بنفسها عن تعقل الواقع والتوحد به ، ولذلك فالنفس الجميلة مشغولة بذاتها ، رافضة الاقبال على أي فعل خشية أن يلوث طهارتها الأصلية ، ولأن الفعل الحقيقي يتطلب من الذات التخلص من الاهتمام بنفسها ، ولذلك تكتفي النفس الجميلة بالحكم على الآخرين ، وانتقاد أفعالهم دون محاولة القيام بأي فعل ، واستكمالاً لنقد هيجل للأخلاق الكانطية ، فإنه ينتقد النفس الجميلة « die schöne seele » (٤٣) لأنها نتيجة مرتبة على تبني الأخلاق الكانطية ، ولأنها عاجزة عن الخروج من ذاتها ، ولم يعد في وسعها أن تحول فكرها الى وجود . ويرى هيجل أن ما ينقص الوعي الذاتي في مرحلة النفس الجميلة هو القدرة على الاغتراب ، أي الاغتراب عن الذات الذي سبق أن أشرنا اليه كضرورة لتجاوز وسلب الحالة الراهنة لانا ، الى مرحلة أعمق وأكثر كلية ، وحين يقارن هيجل بين النفس الجميلة والوعي الاثم Consciousness of Sin فإنه يقارن بين اللامتناهي والمنتناهي ، فالذات المنتهاية تشعر في تحددها الفردي بوجود الشر الأصلي الكامن في صميم في وجودها ، ولذلك تشعر بالخطيئة ، والنفس الجميلة حين تدرك الوعي الاثم ، فإنها تقم في شر أخلاقي أفدح ، لأنها ذات تعبر عن نفسها باللغة دون أي سلوك أو فعل حقيقي ، وتصدر قرارات بالإدانة فقط ، بينما الوعي الاثم يشعر بالمضمون الجزئي لأفعاله الفردية ، ويسعى لاعتراف الآخرين بأفعاله ، فيسعى للتعرف على ذاته من خلال الضمير الحاكم أو الوعي الحاكم Judging Consciousness ويقر بآثمه ويسعى نحو التصالح مع الضمير الآخر ، ولذلك فالوعي الاثم حين يعترف بخطيئته ، فإنه يطرح وجوده من أجل ذاته ، الذي كان يتسم بالعزلة والانفصال ، لكي يضع ذاته فيما وراء ذلك الوجود الجزئي المتعين ، ويقدم الوعي الحاكم المغفرة والصفح Forgiveness للوعي الاثم ، حيث تتحقق الوحدة المتبادلة بينهما ، وهذا يعني التطابق بين المعرفة الخالصة بالذات من حيث هي ذات فردية (٤٤) .

Ibid : 513,

(٤٣)

Ibid : p. 519,

(٤٤)

وإذا كان الوعي الائم يسعى لاعتراف الآخرين به وبأفعاله ، فإن هذا لا يتم الا عن طريق اللغة ، لأنه يستطيع من خلال لغة الإقناع أن يتحول الى وعى كلى شامل فاللغة هي السبيل لاقتناع الآخرين بما لدينا من اعتقاد ذاتى ، و « إذا كان هيجل قد وجد فى اللغة الاداة الوحيدة للجمع بين الفردى والكلى ، فذلك لأنه تصور اللغة على أنها الوعى الذاتى نفسه موجودا من أجل الآخرين » (٤٥) ، أى أن اللغة لها طابع مزدوج ، فهي فردية من جهة ، وذات طابع كلى من جهة أخرى ، ولهذا يعول هيجل أهمية كبرى على اللغة ليس فى تحويل الذات المتيقنة من ذاتها الى ذات كلية فحسب ، وانما أيضا على مستوى اليقين الحسى ، وعلى مستوى العالم الأخلاقى والحضارى ، لأن إقتناع الوعى الذاتى بأن أى فعل هو الواجب يكتسب طابعه الفعلى من خلال اللغة .

٢ - فلسفة الحضارة كما تتجلى فى محاضرات عن فلسفة التاريخ :

نتبين مما سبق أن هيجل قد طرح فلسفته فى الحضارة فى ظاهريات الروح من خلال تحليله لبناء الذاتية الأوربية وتاريخها منذ المدينة اليونانية القديمة حتى العالم الحديث المعاصر لهيجل فى ذلك الوقت ، وقد تضمن هذا نقدا تحليليا للاتجاهات الثقافية والفكرية المعاصرة لكل مرحلة من المراحل التى أشار هيجل اليها ، فهو حين يحلل المدينة اليونانية من الناحية السيامية والأخلاقية والفلسفية ، فإنه يحلل أيضا المبدأ الجمالى الذى تقوم عليه الحضارة اليونانية ، وفلسفة الحضارة كما تتجلى فى محاضرات هيجل فى فلسفة التاريخ ، لا تقتصر على أوروبا فحسب ، وانما تدرس التاريخ الانسانى ككل ، أى التاريخ العالمى ، أى تاريخ الانسان وتطوره الحضارى ، ولذلك فهو لا يبدأ هنا بالعالم اليونانى ، وانما يبدأ بالعالم الشرقى ، الذى يتفق مع شروطه للتأريخ الحقيقى للانسان الذى يبدأ مع ظهور الوعى ، الذى تجسد فى الدولة ، بينما يستبعد هيجل من فلسفة الحضارة المجتمعات الأولى التى كانت تعتمد على الأساطير ، لأنها ليست جزءا من تاريخ الانسان ، لأن تاريخ الحضارة لديه هو تقدم الوعى بالحرية ، والحرية ليست هى الحرية الجزئية الفردية ، وانما الحرية التى تعبر عن الكل ، والكل هو الدولة ،

(٤٥) زكريا ابراهيم : هيجل (مرجع سبق الاشارة اليه) ، ص ٢٩٠ .

والكلية عند هيجل هو الذى يقدم لنا ماهية الجزئى والفردى (٤٦) .
 وحين يدرس هيجل فلسفة الحضارة للأمم المختلفة ، فانه لا يقدم الجوانب
 الحضارية لكل أمة كما تتمثل فى الأخلاق ، والسياسة والعلم ، والدين ،
 والقانون ، والفن فحسب ، وانما يقدم أيضا الروح المميزة لكل أمة من
 الأمم ، لأنه يرى أن الأمة كيان روحى وطبيعى ينطوى على عدد كبير من
 الخصائص والصفات الروحية والمادية ، ومن وراء كل هذه الصفات يوجد
 مبدأ واحد هو الذى تستند اليه جميعا فى قيامها مثل المبدأ الجمالى فى
 الحضارة اليونانية ، وهذا المبدأ هو الكلية الذى يتعين ويتموضع فى تلك
 الصفات والخصائص التى تكشف عن طبيعة الأمة ، التى تظهر لنا فى
 فنون الأمة وآدابها وفلسفتها وعلمها ، وفى طرق الحياة وأساليب الفن
 والدين ، بمعنى أن المبدأ الذى تقوم عليه الأمة هو الكلية الذى تخرج
 منه كل المتناقضات .

ويرى هيجل أن الروح الكلية أو العالمى يخفى وراء تاريخ الحضارة
 الانسانية ، ولذلك يتعذر فهم الروح العالمى الا من خلال الأمم المتتابعة
 فى التاريخ التى تكشف كل منها عن جانب من جانب الروح الكلية ،
 وهذا يعنى أن الفردى ، أو الأمة هى كلية بقدر ما هى جزئى ، ذلك لأن
 الأمة بقدر ما تعبر عن ذاتها أو عن هويتها الجزئية ، فهى تعبر فى الوقت
 نفسه عن حقيقة الروح الكلية ، ولكن أرواح الأمم تختلف فيما بينها فى
 تصورها عن ذاتها وعن ادراكها للروح الكلية ، وهذا التباين فى قدرة
 الأمم على ادراك الروح ، هو ما يحدد موقع كل أمة من الروح ، والمفهوم
 الذى يكشف الروح من خلاله عن طبيعته هو مفهوم الحرية ، لأن ماهية
 الروح هى الحرية ، ولذلك فالترتيب الذى يقدمه هيجل فى فلسفة التاريخ
 عن الأمم هو ترتيب مدى قرب وبعد هذه الأمم عن الحرية ، فالأمة التى
 عرفت أن الانسان حر بما هو انسان هى أقرب للروح الكلية أو العالمى
 من تلك الأمة التى لم تعرف مثلا سوى أن واحدا فقط من الناس حر كما
 هو الحال فى الشرق ، أو أن بعض الناس أحرار كما هو الحال فى العالم
 اليونانى . ولذلك فالحرية هى المفهوم المركزى فى فلسفة الحضارة ،
 أى أن تاريخ الحضارة لديه هو تاريخ التحرر ، ولذلك فهو يقول :
 « وما- تاريخ العالم الا تدريب الارادة الطبيعية الطليقة بحيث تطيع
 مبدأ كليا وتكتسب حرية ذاتية ، فالشرق لم يعرف ، ولا يزال حتى اليوم ،

R. S. Peters ; Hegel and Nation. From Book : Political Ideas . (٤٦)

Pengwyn Books , ed : D. Thomson, 1978, p. 130.

Hyppolite : Genesis, p. 533.

. يقول هيجل أيضا فى العالم الشرقى : « فالتراريخ هو الواقع اما الأناطير فهى لا ترقى

الى مرتبة التريخ ، انظر ص ٥٥ من الترجمة العربية .»

لا يعرف سوى أن شخصا واحدا هو المحرر ، أما العالم اليوناني ، والروماني فقد عرفا أن البعض أحرار ، على حين ان العالم الجرمانى عرف أن الكل أحرار ، (٤٧) ، ولذلك حلل هيجل النظام السياسى فى أى أمة بناء على مفهوم الحرية ، فيلاحظ أن الشكل السياسى الذى يرتبط بالشرق لديه هو نظام الحاكم الاستبدادى والنظام الثانى هو نظام الحكم الديمقراطى الارستقراطى ، والثالث هو نظام الحكم الملكى .

ويعرض علينا هيجل فى فلسفة التاريخ لديه المراحل المتتابعة التى يبلغ عن طريقها الانسان مرحلة الوعى الذاتى ، أى المرحلة التى يسي فيها تعينه الذاتى ، أى الوعى بالحرية ، وعلى هذا النحو يصل الانسان الى أعلى مرحلة من مراحل تطوره حين يتعرف بطريقة واعية على العقل السارى فى التاريخ ويدرك بوضوح انه هو عقله الخاص (٤٨) ، ولذلك يميز هيجل بين الحرية الجوهرية للروح المطلق ، وبين الحرية الذاتية . والعلاقة بينهما هى التى تصور لنا مسيرة التاريخ .

وإذا كان هيجل يذكر العالم الشرقى فى محاضراته فى فلسفة التاريخ ، فهذا لا يعنى اخفاء تحيزه الواضح للذاتية الأوروبية التى يرصد نموها ، ولذلك فهو يقول صراحة : « ان تاريخ العالم يتجه من الشرق الى الغرب ، لأن أوروبا هى نهاية التاريخ على نحو مطلق ، كما أن آسيا هى بدايته » (٤٩) .

وهذا يبين لنا مدى حرصه على أن يجعل من الشرق مرحلة أدنى من الغرب ، لأنه يعتقد أن الشرق يقدم طفولة البشرية ، والحقيقة ان تحيزه هذا يلقي بظلاله على فهم حضارة الشرق ، وفنونه ، ويتضح هذا فى عجزه عن فهم الفن المصرى القديم ، وكذلك دعوته ان الصين ستظل تابعة للغرب ، رغم أن التاريخ المعاصر يبين لنا بعد تحليل هيجل عن واقع شعوب الشرق الآن (٥٠) .

وإذا كان هيجل يقسم العالم الى أربع مراحل ، فانه يبدأ بالعالم الشرقى *Oriental World* ، والبدأ المميز لهذا العالم هو جوهرية

(٤٧) هيجل : العقل فى التوحيخ . الترجمة العربية ، ص ٢٢١ .

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٢٢٢ .

(٤٩) المصدر السابق . ص ٢٢١ .

(٥٠) انظر نقد د . امام عبد الفتاح امام لهيجل فى مقدمته لترجمة العالم الشرقى ،

دار التنوير ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ٥٠ .

الإخلاق ، بمعنى أن الكل هو الجوهر ، وهذا الجوهر يتركز في انعام ،
 ولذلك تنتفي الحرية الذاتية ، ونجد الذات تخضع في عبودية مطلقة
 للقوانين الأبوية Patriarchate السائدة ، ويشبه هيجل المواطنين
 في العالم الشرقي بأنهم أطفال يطيعون آبائهم بغير ارادتهم أو بصيرتهم
 الخاصة ، ولذلك يقول : « ونحن نجد في الحياة السياسية في الشرق
 حرية عقلية متحققة تعمل على تطوير نفسها دون أن تصل الى مرتبة الحرية
 الذاتية ، فتلك هي طفولة التاريخ (٥١) ، ولذلك يدور الأفراد حول محور
 واحد هو الحاكم الذي يترجع على رأس الدولة بوصفه أبا للجماعة ،
 ويفرض ما هو جوهرى (٥٢) . ويتحدث هيجل في هذا الجزء عن صفات
 وخصائص العالم الشرقي من خلال تحليله للأخلاق والسياسة والفن
 والدين والقانون ومظاهر الحياة المختلفة في كل من الصين والهند وفارس
 ومصر ، وتعتبر كل منها عن مرحلة من مراحل الشرق القديم ، ففارس هي
 نقيض الصين والهند ، وتقوم فارس بدور هام في الانتقال الخارجى من
 حياة الشرق الى الحياة اليونانية ، بينما تقوم مصر بدور التوسط في
 الانتقال الداخلى في هذه العملية ، وإذا كانت فارسى أقرب للحضارة
 اليونانية ، فإن مصر هي المعبر ، ولذلك يرى أن الروح المصرى هو قمة
 الروح الشرقي ، وأبو الهول هو قمة الروح المصرى (٥٣) .

لقد بدأ الروح حياته في الشرق غارقا في الطبيعة ومرتبطا بها ،
 وقد عبرت تلك الدرجة المحدودة من الحرية التي حققها الشرقيون ،
 والتي تكاد تتطابق مع اللاحرية ، عن حالة المباشرة التي كان الروح
 منغمسا فيها ، ولذلك فأهم ما يميز الانسان الشرقي هو عدم فهمه لذاته ،
 وهو نتيجة لعجزه عن فهم الطبيعة من حوله ، ولذلك يجعل هيجل من
 الشرق أدنى من الغرب ، لأن الروح لديه ينتج ذاته ويحققها في ضوء
 معرفته بذاته ، وينتج العالم الذي تحيا فيه هذه الذات ، وفيه يلبى
 مقتضيات المفاهيم الأساسية لهذا الوعي بالذات ، والوعي بالذات عند
 هيجل هو الحرية ، ولذلك مادام الشرقي يفتقد لهذا لوعي بنفسه ، فانه
 يفتقد الحرية ، ولذلك لديهم أن الحاكم هو الكاهن الأعظم أو الاله
 نفسه ، والدستور والتشريع يصبح دينا أيضا ، ولذلك تضيع الشخصية
 الفردية وتضمحل حقوقها بسبب انعدام وعيها الذاتى ، وتستهيل
 الطبيعة - لدى الشرقي - الى قوى الهية تتمثل في عبادة النور أولا ،
 وعبادة النبات ثانيا ، وعبادة الحيوان ثالثا ، وأخيرا في الطبيعة التي

(٥١) هيجل : العاقل في التاريخ ، الترجمة العربية . ص ٢٢٢ .

(٥٢) هيجل : العالم الشرقي ، الترجمة العربية . ص ٥٥ .

(٥٣) المصدر السابق ، ص ٢١٥ - ص ٢١٦ .

طوعها الانسان الصانع بكلتا يديه فى النحت والمعابد والتماثيل التى جعل الانسان منها موضوعا لتقديسه ، ولذلك يتميز العالم اليونانى عن العالم الشرقى فى هذا الوعى الذاتى اكتشف - على حد تعبير هيجل - حين قال الاله ابولو : « أيها الانسان أعرف نفسك » (٥٤) ، وهذا القول لا يعنى معرفة الذات للجوانب الجزئية لضعفها وأخطائها ، وانما المقصود هو الانسان بشكل كلى الذى ينبغى أن يعرف نفسه ، ولذلك فهو يستخدم الأسطورة اليونانية التى تروى أن أبا الهول قد ظهر فى طيبة ، وطرح على أوديب لغزا ، « ما هو ذلك الشئ الذى يسير فى الصباح على أربع أرجل وفى الظهر على اثنتين ، وفى المساء على ثلاث ؟ فقدم له أوديب الحل انه الانسان » (٥٥) ، وهذا الحل يعنى التحرر من الطبيعة ومن الانغماس فيها ، ولذلك حين يتحدث هيجل عن مصر ، فانه يربط بين التصور الأساسى لماهية الوجود عند المصريين الذى يركز على الطابع المحدد للعالم الطبيعى الذى يعيشون فيه ويحدده النيل والشمس ، وبينه لنا أن افتقاد المصريين للعمل الأدبى - رغم وجود اللغة - يرجع الى أنهم لم يتقدموا الى المرحلة التى يفهمون فيها أنفسهم (٥٦) .

ولذلك يعتقد هيجل أن روح كل حقبة تاريخية لدى أى شعب من الشعوب ، تظهر فى تصور أى شعب عن الانسان ، فاذا عرفنا تصور شعب من الشعوب للانسان فى خصائصه الجوهرية فاننا نستطيع أن نستخلص روح هذا الشعب نفسه فى هذه الحقبة التاريخية ، وهذا الروح هو المنطق العام الكامن وراء كل انتاجاتها ، واذا لم تكتشفه فسنعجز عن فهم ذلك الانتاج ، فروح الشعب هى بمثابة المفتاح الذى يعيد الحياة الى آثار الماضى ، ولذلك فحين يذكر هيجل المعلومات التاريخية والاثريّة المتاحة له فى ذلك الوقت عن الفن والدين والعلم والقانون فى الصين والهند ومصر والرومان وغيرها ، فانه يهدف بهذا أن يفسرها وفق روح كل أمة ، والمبدأ الخاص بها الذى يظهر فى تصورها للانسان ، فالدول تخلف وراءها قوانين وأعمالا فنية وغيرها من الآثار التى تتجسد بها الدولة فى تلك الماديات ، فلقد تجسدت روما فى قانونها ومصر القديمة فى معابدها ، واليونان فى النحت والتراجيديات « المأسى » ، وتبقى تلك الآثار مادية صامتة اذا لم تملك مفتاح فهمها » (٥٧) .

(٥٤) المصدر السابق ، ص ٢١٥ .

(٥٥) المصدر السابق ، ص ٢٠٨ .

(٥٦) عبد الله العروى : الانولوجه ، المركز الثقافى العربى ، المغرب ، ص ٥٧ .

(٥٧) المصدر السابق .

ولذلك فهو يرى أنه حين يواجه الباحث آثار حقبة ما لا بد له من ادراك روح تلك الحقبة لكي يدرك معنى دساتيرها وقوانينها ومذاهبها وعلومها وفننها ، وعليه ان يفهم الدولة التي ابتدعتها ، والدورة التي تمثلها تلك الدولة في سير التاريخ العام ، وهكذا لأن روح التاريخ لدى هيجل واحد لأن قصد التاريخ الانساني العام هو تحقيق الحرية ، فحين تغادر الروح دولة لتحل في دولة أخرى ما فانها تنتقل من حرية الى حرية أعلى ، وهكذا يحكم هيجل على كل حقبة تاريخية اعتمادا على معيارين متكاملين : معيار الحقبة الخاص بها ، ومعيار عام هو روح التاريخ الشامل الذي يشخص الروح أو المطلق .

وهذا المنهج هو الذي يعرض به هيجل للعالم اليوناني والروماني والجرماني ، بعد أن عرض به العالم الشرقي ، فبين القدر المحدود من الحرية الذي يتمثل في الطغيان أو الاستبداد الشرقي ، كمرحلة للروح في هذه المرحلة ، ثم بين المبدأ الخاص للدول الشرقية لكل من الصين والهند وفارس ومصر ، وحين يتناول اليونان والرومان يبين لنا أن مسيرة الحرية تتقدم ، لأننا نجد هنا بعض الناس احرارا ، ولذلك فان الحرية عند اليونان والرومان لم تكن قد اهتمت تماما الى المضمون الحقيقي للحرية - وهو أنها ماهية للانسان بما هو كذلك - فانها مع ذلك قد أحرزت تقدما ملحوظا عن نظيرتها في الشرق ، وقد عبرت عنه التراجميات اليونانية حين تساءل الانسان فيها عن مصيره وعن علاقة هذا المصير بالقدر ، وتفجرت من هذه التساؤلات اليناابيع الأساسية للوعي بالحرية فيما بعد ، في حين ظلت علاقة الانسان الشرقي بذاته وبالأخرين علاقة مباشرة تخلو من كل توسط .

وحين يعرض هيجل للروح اليوناني على سبيل المثال فانه يتحدث في البداية عن سمات الروح اليونانية ، ثم يتناول الأشكال المختلفة للشخصية الجمالية للروح اليوناني كما تتجلى في الأعمال الفنية ، ويكشف بذلك عن دور الفن الذاتي والموضوعي والسياسي في الحياة اليونانية ، ثم يتناول الحروب التي خاضتها الحضارة اليونانية ، وأقول هذه الحضارة الذي نجد تعبيره الواضح في الكوميديا .

أما المرحلة الرابعة والأخيرة في تطور الحضارة وتطور الحضارة وتطور الوعي بالحرية عند هيجل فهي تظهر في العالم الجرمانى ، حيث نجد أن الانسان حر بما هو انسان ، فالأمة الجرمانية مع ظهور المسيحية ، كانت أول أمة لديه ، تتبين أن الانسان حر بطبيعته ، وعند هذا الحد من التطور تكون الانسانية قد حققت اقصى ما تستطيع تحقيقه من تقدم الوعي بالحرية (٥٨) .

(٥٨) هيجل : العقل في التاريخ . ص ٨٥ - ٨٦ .

ويوضح هيجل هنا ان الحرية بمعناها اللبيرالى الحديث لم تتأصل فى الوعي الأوروبى ، ولم تمارس فى وقت واحد مع ظهور المسيحية ولا مع تبنى القبائل الجرمانية لها ، لأن « ادخال هذا المبدأ - أى مبدأ الحرية - فى مختلف العلاقات السائدة فى العالم الفعلى ينطوى على مشكلة أخطر من مجرد غرس هذا المبدأ . وهى مشكلة يحتاج عرسها وتطبيقها الى عملية ثقافة قاسية طويلة الأمد ، والدليل على ذلك ما نلاحظه من أن الرق لم يتوقف بعد قبول المسيحية مباشرة . كذلك لم تسد الحرية فى الدول ، ولم تتخذ الحكومات والمساطر تنظيميا معقولا أو تعترف بالحرية أساسا لها ، فهذا التطبيق للمبدأ على العلاقات السياسية ، وتشكيل المجتمع بواسطته تشكيلا تاما ، أو جعله يتغلغل فى المجتمع ، هو عملية تعد هى والتاريخ ذاته شيئا واحدا ، إذ لابد من التفرقة المتضمنة هنا بين المبدأ بما هو كذلك وبين تطبيقه ، اعنى ادخاله وتنفيذه فى الظواهر الفعلية للروح والحياة » (٥٩) .

وهكذا يتبين لنا أن هيجل قد بين لنا أن الشرق أعطى الحرية لفرد واحد هو الطاغية ، واليونان والرومان أعطوا الحرية للبعض دون البعض ، ولذلك قسموا الناس الى أحرار وعبيد ، أما الغرب المسيحي الجرمانى فهو الذى اعتبر الانسان من حيث هو انسان حرا ، ومن ثم لا يرى هيجل فى الشرق أى فرصة للحياة الديمقراطية الحرة ، وأسطورة أبى الهول تعبر خير عن الروح الشرقية ، ويضع هيجل فى مقابلها فكرة النهضة الأوروبية كتعبير عن الحرية فى العالم الجرمانى .

٣ - نظرية هيجل الجمالية من خلال ظاهريات الروح : (الدين والحضارة والفن) :

تحدث هيجل عن الفن فى ظاهريات الروح فى الفصل السابع الذى خصصه للحديث عن ظاهريات الدين ، فهو حين يقسم الدين الى ثلاث مراحل وهى الدين الطبيعى *Natural Religion* ، والدين فى صورة الفن *Religion of the Form of Art* والدين المنزل *The Revealed Religion* فإنه يجعل الدين يأخذ صورة الفن عند اليونان ، وينسب لليونان ديانة جمالية يعتبرها مرحلة من مراحل تطور الدين ، وإذا كان الدين من أهم

مقومات الحضارة عند هيجل ، فان كثيرا من الباحثين (*) يرى أن هيجل يجعل من الدين أساسا للفن ، وان هنالك صلة وثيقة بين الدين والفن لديه ، تظهر في تحليله للديانات والأساطير اليونانية باعتبارها أعمالا فنية تعبر عن فهم خاص للروح اليونانية ، « ويبدو أن شلايما خر هو الذى أوحى الى هيجل بالصلة بين الدين والفن ، اذ كان يقول : انها - الدين والفن - صديقان يشعران بالتجاوب النفسى بينهما ، وكان يتحدث عن الدين ، وكأنه يتحدث عن الموسيقى : ان المشاعر الدينية يجب ان تلازم جميع أفعال الانسان ، وكأنها أنغام مقدسة ، والدين هو الذى يحيل الألحان البسيطة فى الحياة الى انسجام موسيقى ، (٦٠) » .

لكن قبل ان نستطرد فى شرح الصلة الوثيقة بين الدين والفن عند هيجل ، لابد أن نوضح أن هذه الصلة لا تتضح الا من خلال فلسفة الحضارة عند هيجل ، لأن الدين والفن جزء من فلسفة الحضارة ، ومظهر من مظاهرها الأساسية ، لأن تحليل هيجل للدين فى الظاهريات يكشف لنا أن الدين جزء من فلسفة الحضارة ، كما أنه جزء من فلسفة التاريخ ، فالدين حين يظهر فى حضارة ما ، فانه يكشف عن تاريخ وفكر هذه الحضارة التى يظهر فيها ، لأن الدين لديه يعكس وعى الانسان بموضوعه ، ولذلك فكل حضارة لديه لها مركز هو الدين ، فهو يرصد مع المسيحية الحضارة الجرمانية ، ويرصد مع الاسلام الحضارة الاسلامية ، وحتى الحضارات التى لم تعرف الدين المنزل ، مثل الحضارات الافريقية والآسيوية فانها نشأت على دين تاريخى او أسطورى ، وهذا الرأى نجده أيضا لدى ت . سى . اليوت حين يربط بين الدين والحضارة ، ويرى ان الدين جزء من الحضارة ، والحضارة مظهر من مظاهر الدين (٦١) والحقيقة أن الدين لا يرتبط بالحضارة بمفرده ، وانما نجد الفن أيضا ، أحد مظاهر الحضارة ، التى يعكس تاريخها ، فاذا كان الفن عند هيجل يحتوى على طريق الحدس المباشر على صورة الحقيقة ، وليس على الحقيقة ذاتها ، وحقيقة الفن عند هيجل فى مضمونه ، ومضمونه هو الفكرة الشاملة ، ستجد ان تاريخ الفن فى الحضارة الانسانية ، يعكس لنا - فى عصوره الثلاث - علاقة الشكل بالمضمون ، فنجد أن حقيقة الفن هى تطابق العمل الفنى مع الموضوع كما هو الحال الذى نجده فى الفن الكلاسيكى ، وهى

(*) على رأس هؤلاء الباحثين الذين يجعلون من الدين أساسا للفن نجد ميور

وهيبوليت .

(٦٠) د . نازلى اسماعيل : الشعب والتاريخ ، ص ١٤٤ ، وهيبوليت فى الترجمة

الانجليزية . ص ٥٢١-٥٢٢ .

(٦١) ت . س . اليوت : ملاحظات نحو تعريف الثقافة . ص ١٦ .

أيضا في تطابق الصجل الفني مع الفكرة ، وبذلك يكون الفن تعبيراً حراً عنها ، كما هو الحال في الفن الرومانتيكي ، حيث يظهر ارتباط الفن بالحضارة والإنسان ، لأن هيجل يرى أنه لا بد للفن من جماعة تذوقه وتمثله ، والا كان فنا دون حياة (*) . وهذا يعني ارتباط الفن بالتجمعات البشرية التي تظهر في الدولة .

والحقيقة إذا تأملنا تاريخ الدين ، وتاريخ الفن ، وتاريخ الحضارة وأصول فلسفة الحق ، سنجد أن هناك وحدة تفكير هيجلي في مختلف هذه الجوانب ، التي يرى هيجل أنها مترابطة ومتفاعلة ، لذلك نجد أن مرحلة الدين الطبيعي في تطور الدين تماثل حضارات الشرق القديم الصينية والهندية والفارسية والمصرية في فلسفة التاريخ ، وهي تماثل الحق المجرد في أصول فلسفة الحق ، وهي تماثل أيضا الفن في صورته الرمزية في فلسفة الفن عند هيجل (٦٢) .

وهذا التماثل في المرحلة الأولى لتطور الدين نجده أيضا في المرحلتين اللاحقتين أيضا ، فالفن الكلاسيكي يماثل دين الفردية الروحية والأخلاق الذاتية والحضارات اليونانية الرومانتيكي ، بينما الفن الرومانتيكي فإنه يماثل الأخلاق الموضوعية والدولة ، والحضارة الجرمانية والدين المنزل ، وهذا التقسيم الثلاثي لتطور الجدول الهيجلي للدين والتاريخ والفن والقانون نجده أيضا في تطور الوعي - الذي سبق الإشارة إليه في الفصل الأول - من الوعي الحسي إلى الوعي الذاتي ثم الوعي المطلق ، وهو ما يناظر تطور الأسرة إلى المجتمع المدني ثم الدولة ، وهذا ما نجده في المنطق أيضا ، حيث نجد أن الوجود يطابق الفن الرمزي ، والماهية تطابق الفن الكلاسيكي ، والفكرة الشاملة تطابق الفن الرومانتيكي .

وهنا يمكن أن نتساءل : ما الذي يحدد التطور التاريخي للحضارات والدين والفن والفلسفة ؟

(*) يرى بعض الباحثين أن الإسلام حين منع النحت والتصوير ، لأنه حرم على المسلمين التجسيم ، فإنه قد أدى لازديهار فنون اللغة ، وتضاملت فنون التصوير لأنه ليست هناك جماعة تتذوقها . انظر : كنوز الفن الإسلامي : عالم الفكر الكويتية يونيو ١٩٨٦ ، المجلد السابع عشر ، ص ٢٤٩ .

Hypolite : Genesis and, p. 533.

(٦٢)

ويرى هيجل ، أن هناك تفاعلا بين كل مقومات الحضارة من البيئة
المادية التي ذكرها في فلسفة التاريخ باسم الأساس الجغرافي للتاريخ .
وبين الدين والفلسفة والقانون والفن والروح ، ولذلك فهو يطالبنا
بالتوقف عند علاقة التفاعل ذاتها ، أي ينبغي أن تفهم هي ذاتها بدلا من
أن تعامل بوصفها شيئا مساويا للفكرة الشاملة . ويتم هذا من خلال
الاعتراف بكون كلا الجانبين المتفاعلين ليسا سوى لحظات في جانب
ذلك (٦٣) .

بمعنى أنه يجب أن نبحث عن التطور في روح الشعب ، فالتاريخ
عند هيجل في كليته هو تجلي الروح وتجسدها ، وكل مرحلة من مراحل
التطور التاريخي لها مبدؤها الخاص وهذا انبثاق في التاريخ هو الروح
الخاصة للشعب ، وتعبير خصائص روح الشعب تعبيرا عينيا عن كافة
جوانب وعي لشعب ونظمه السياسية والأخلاقية والقانونية ، وتقاليد
وعلمه وفنه أيضا ، أي أنه يمكن تفسير الخصائص الجزئية من خلال
الخصائص العامة لروح الشعب .

ولذلك فحين يشرح هيجل الدين في الحضارة المصرية القديمة ،
فانه في نفس الوقت يشرح الفن المصري ، لأنه يحلل الدين هنا من خلال
الفن ، ولهذا يمكن أن نعرض لمراحل الدين التي عرضها هيجل في
ظاهريات الروح ، لنقف من خلاله على تصوره للفن في هذه المرحلة ،
وهذا يعني أن هيجل في الظاهريات يدرس الفن والدين باعتبارها وحدة
واحدة تعبر عن مضمون واحد ، ثم ينتقل بعدهما إلى المعرفة المطلقة وهي
الفلسفة ، بينما في فلسفة الروح في الجزء الثالث من موسوعة العلوم
الفلسفية يدرس الفن ثم الدين ثم الفلسفة ، كل منهما على حدة في
حديثه عن الروح المطلق (*) :

وسنلاحظ أن هيجل حين يتناول الدين فانه يتناوله من خلال ثلاثة
جوانب : أولها : الفكرة Notion أي موقع الدين من التطور العام لتاريخ
الروح ، لأن تاريخ الدين لديه هو تاريخ روح لعالم على نحو ما يعرف ذاته
في الدين بوصفه روحا ، وثانيها : التمثل الديني Representation
Religion أي كيفية ظهور الدين ، بمعنى التعبير الحضاري عن هذا الدين
في التاريخ والمكان (الأساس التجريبي للتاريخ عند هيجل هو البيئة
الجغرافية) ، وثالثها : لعبادة Cult ، وهي كيفية ممارسة الدين في

(٦٣) هيجل : العقل في التاريخ ، ص ١٧٩ .

(*) تناول هيجل الفن في فلسفة الروح من فقرة ٥٥٦ إلى فقرة ٥٦٢ ، أي من

ص ٢٩٢ إلى ص ٢٩٧ من ترجمة ولاس « W. Wallace » .

حياة الفرد والجماعة ، وتطور صورة العبادة في الدين (٦٤) هو الصورة الواضحة التي تتضح في كتاب هيجل « محاضرات في فلسفة الدين » ، لأنه يقدم تاريخاً لصور العبادة عند الشرقيين كما تتمثل في العبادة الوثنية ، وكما تتمثل في العبادة الشعبية عند اليونان وكما تتمثل في العبادة الروحية في المسيحية ، ونلاحظ أن هيجل في ظاهريات الروح لا يقدم تاريخ صور العبادة ، وإنما يقدم تاريخ الدين باعتباره تعبيراً عن جدل العلاقة بين المتناهي واللامتناهي .

(أ) الدين الطبيعي : Natural Religion

ويقابل مرحلة الوعي المباشر على مستوى الروح ، وفي هذه المرحلة التي تنقسم بدورها الى ثلاث مراحل ، نرى الانسان في المرحلة الأولى. ينشده الانسان صورة مكافئة لروحه في عالم الطبيعة فيعبد الى تاليه بعض الموضوعات الطبيعية حيث نرى الفرس يعبدون النور *The God of Light* وأخذ ينسب للنور بعض الأفعال ، بحيث يظل المطلق عند الانسان الشرقي هو ذلك السيد المتجبر الذي يملك القدرة على كل شيء ، بينما الانسان لا يملك القدرة ، وتعتبر هذه الصورة الأولى من الدين الطبيعي عن صورة الاستبداد الشرقي في السياسة ، حيث أنه كان قد بين في فلسفة التاريخ ان الشرق لم يعرف سوى الحاكم الحر والباقي عبيد ، وهذا التصور ذاته انعكس في تصوره لتاريخ الدين أيضاً (٦٥) .

وفي الصورة الثانية من الدين الطبيعي يعبد الانسان الى عبدة بعض الصور الجزئية المتعددة مثل النبات والحيوان كما هو الحال في الهند ، وهيجل يحدثنا هنا عن ديانة الزهور التي يعبد فيها الانسان بعض النباتات ، ثم تطور الحال ، وظهرت ديانة الحيوانات التي انتشرت في الهند ، وتحليل هيجل لعبادة الحيوان مثل البقر في الهند يرتبط لديه بالصراع بين الجماعات البشرية التي افتقرت بعملية الدفاع عن الرموز والأشكال الحيوانية التي تمثل في نظر كل فريق الجماعة (٦٦) .

Hegel : Lectures on the Philosoph of Religion, trans, by : (٦٤)

Speirs and Sanderson, Vol. I, p. 210.

Hegel : Phenomenology of Spirit. Sec. 685-688. (٦٥)

Ibid : Sec. 689-690. (٦٦)

والصورة الثالثة : بدأت حين أصبح العمل وسيلة ورمزا للنوحيد بين الجماعات ، فأصبح الانسان يعبد الأشياء التي يصنعها ، كما هو الحال في مصر القديمة ، وهنا نلتقي بتحليل هيجل للفن المصرى القديم، ويفصح عن رايه فيه ، فيبين لنا أن الكثير من الاعمال الفنية الفرعونية كانت تعبيراً عن عملية اكتشاف الروح لذاتها من خلال المادة . ولم تلبث المعابد والتماثيل ان حلت محل الاهرامات والمسلات . وبدا الصانع « الفنان المصرى ، The Artificer » يستخدم النحت والعمارة لكي ينتقل من تصوير الأشياء المجردة الى تصوير الأشياء الحية ، فاستخدم الأعمدة المنحوتة من الحجر لتحقيق الامتزاج بين النبات من جهة والشكل الذهني المنتظم من جهة أخرى وبدأ يعمل على تصوير بعض الاشكال الحيوانية من خلال تصوره هو ومثال ذلك أبى الهول فهو نصف حيوان . ونصف انسان ، وله دلالة الخاصة في الحضارة الفرعونية المصرية القديمة ، وفى المرحلة التالية للفن المصرى تحرر النحت المصرى من الصورة الحيوانية وركز على الصورة لبشرية (٦٧) .

ورأى هيجل فى الفن المصرى القديم انه يتقصه التعبير فى الخارج عن معناه الباطنى ، بمعنى أن الشكل الفنى الخارجى للمثال يفتقر للغة الفنية مما يؤدى الى حجب المعنى الباطنى العميق (٦٨) . ويعتبر هيجل ان الفن الذى يحدث توفقاً بين الداخلى والخارج هو الفن الاغريقى .

(ب) دين الفن أو الديانة الجمالية :

ويقابل مرحلة الوعى بالذات ، فاذا كان الدين الطبيعى يعبر عن دين الشرق القديم كما يتمثل فى فارس ، والهند ، ومصر القديمة . فان دين الفن هو دين الاغريق ، وكان الروح الاغريقى الذى جسده الأخلاق والفضيلة فى مرحلة الروح المباشر فى المدينة اليونانية هو الذى يجسد الجمال والفن أيضاً ، واذا كان الفن المصرى القديم فى نظر هيجل هو عمل صناعى تركيبى ، يخلط بين العناصر والأشكال الغريبة أى بين الفكر

Ibid : Sec. 606.

(٦٨) من الواضح أن هيجل يقوم بتفرقة واضحة بين الفن المصرى والفن الاغريقى ، فهو يعتقد أن الاهرامات والمسلات التى تجسد الفن المصرى لا تعبر عن فكرة باطنية عميقة أو تخفيها ، ورغم حديثه عن أبى الهول الا انه من الواضح انه عجز عن فهمه ، لأنه لم يفهم الفكرة التى يعبر عنها .
لمزيد من التفاصيل عن الفن المصرى القديم انظر د. ثروت عكاشة : العين تسمع والاذن ترى ، دار المعارف ، القاهرة .

وانطبيعية ، فان الفن الاغريقي هو الذى يعبر عن الحرية الكلية وعن الوعي الذاتى للروح باعتبارها انسانية متناهية .

وأهم ما يميز الفن اليونانى هو اختفاء ذات الفنان فى صميم عمله الفنى ، فلا نلمح حضورا للفنان وذاته فى العمل الفنى كما هو الحال فى الفن المعاصر ، الذى نجد فيه لكل فنان أسلوبه الخاص الذى يتميز به عن أى فنان آخر . ويقسم هيجل مرحلة الدين الذى يتخذ صورة الفن الى ثلاثة تقسيمات فرعية وهى : العمل الفنى المجرد The Abstract Work of Art ، حيث يتجلى الروح الاخلاقى لذاته فى صورة أشكال الهية خالصة ، ثم العمل الفنى الحى The Living Work of Art حيث يصبح الانسان هو الصورة المشخصة للحقيقة الالهية ، ثم العمل الفنى الروحى The Spiritual Work of Art حيث تتجلى الروح من خلال لغة الملاحم ، والتراجيديات والكوميديا (٦٩) .

وفى الصورة الأولى من الديانة الجمالية ، وهى صورة العمل الفنى المجرد ، تمثل الفنان الاغريقي آلهة الاولمب فى صورة وأشكال فنية ، كما عبر عن الروح البدنى من خلال الفنون التجسيمية التى تصور آلهة الاولمب ، ومن خلال الأناشيد الدينية ، التى تصور آلهة اليونان ، ونلاحظ أن هذه الفنون التجسيمية والأناشيد تميل الى الطابع المجرد ، وتختفى منها ذاتية الفنان ، بمعنى أن الصور التشكيلية للآلهة هى صورة مجردة من ذاتية الفنان والانسان ، ولذلك فهى مجرد رموز مثل نسر زيوس Zeus ، وطاقر مينيرفا Minerva (آلهة لحكمة) .

ويرى هيجل أن هناك تقابلا وتمازجا بين الفنون التجسيمية وبين الغنائية ، فالعجريد فى الأناشيد الغنائية يرجع لأسباب مختلفة عن التى تؤدى للعجريد فى الفنون التجسيمية ، لان الأناشيد الدينية تذيب المشاعر الفردية فى كل موحه تخلق منه موجودا واحدا بسيطا ، وتستحيل الى حياة باطنية ، والتعارض هنا يكون فى حمل الفنون التجسيمية للطابع الخارجى للعمل الفنى ، بينما الفن الغنائى يحمل طابعا باطنيا ، ويرى هيجل ان الوحده بين الداخلى والخارج تتحقق فى فعل العبادة لانه الأداة

(٦٩) تحدث هيجل عن هذه المراحل الفنية ولكن تحت عناوين اخرى فتمتدح عن الفن الذاتى ، والفن الموضوعى والفن السياسى كتعبير عن الجوانب الجمالية فى الروح اليونانية . (فى كتابه محاضرات فى فلسفة التاريخ) .

See : Hegel : Philosophy of History, trans. by : J. Sibree
Great Books of the Western World. Chicago, 1952, p. 267.

لوحيدة التي تجمع بين الالهى والبشرى أى بين الماهية والوعى بالذات ،
ويظهر هذا فى الاحتفالات التي يقدم فيها اليونانيون القرابين للآلهة (٧٠) .

وفى الصورة الثانية فى العمل الفنى الحى ، لا يبقى العمل الفنى مجردا وانما يصبح حيا ، وتمثل هذه الصورة من الدين فى الأبرار اليونانية التي حاولت تأليه الانسان ، ولذلك يرى هيغل أن اليونان هو الشعب الأوحده الذى استطاع أن يحقق فى ذاته الوحدة المباشرة والعنصر الالهى . ويتمثل هذا فى أعمال النحت للبطل الرياضى ، وتكريم الجسم الرياضى باعتباره نموذجا للجمال الانسانى ، فهو عمل فنى حى تشيع فيه الروح ، وهو يكشف عن سر الحياة والوجود .

وفى الصورة الثالثة من الديانة الجمالية، وهو العمل الفنى الروحى، ينتقل من العالم الرياضى الى العالم الأدبى نظرا لان الرجل الرياضى لا يملك سوى جسد دون نطق أو لوجوس Logos ، بينما اللغة كما سبق الاشارة عند هيغل هى الأداة الوحيدة التي تحيل الداخلى الى خارج فاللغة الأدبية التي تتمثل فى اشعار هوميروس ، وتراجيديات اسخيلوس وسوفوكليس وكوميديا أرسطوفانيس تجعل الروح اليونانى يتسامى بنفسه نحو الكلية أو الشمول ، وقد نشأ العالم الأدبى اليونانى من خلال التراجيديات أو المأساة ثم ما لبث أن انحل وأقبل فى عصر الكوميديا أو الملهاة .

وقد أشرنا فيما سبق ونحن بصدد الروح المباشر فى الحضارة اليونانية كيف استخدم هيغل مسرحية « انتيجون » للتعبير عن بداية التعارض بين القانون الالهى والقانون البشرى أو الصراع بين الارادات الفردية ، حين بين هيغل « أن انتيجون على حق من وجهة نظرها وهى تمثل الحق فى ضمير كل انسان ، وكذلك كريون على حق فى نظر نفسه لانه يمثل حقوق الدولة . فالخلاف لا يقبل التوفيق ، ولا بد لكل منهما أن يشفى وهذه هى التراجيديات » (٧١) .

Hegel's Theory of Aesthetics in the phenomenology : Essay (٧٠)
by : Howard P. Kainz. From Idealistic Studies, pp. 81-93.

(٧١) د . فوزى فهمى : المفهوم التراجيضى والدراما الحديثة . المجلس الأعلى لرعاية
الفنون والآداب . القاهرة . ١٩٦٧ . ص ١٧ .

وفي هذه الصورة من العمل الفني الروحي ، يتحدثنا هيغل عن الملحمة Epic والمأساة Tragedy ، والمهابة Comedy ، فالملحمة عنده هي تعبير انساني عن العالم الالهي ، وليس هناك مكان للفردية في الملحمة ، وانما نجد الحاكم المطلق (٧٢) ، أما في التراجييديا فالانسان يواجه القدرة وهو مصبوغ بهذا الطابع الكلي ، كما نجد في رواية انتيجون الذي يمثل ارادة كلية رغم تعينها الجزئي في احداث الدراما ، ويرى هيغل أن التراجييديا اليونانية تعبر عن الحرية والاستقلال الذاتي التي تتصف بهما الاداة البشرية .

أما الكوميديا فيرى هيغل انها تعبر عن احساس الانسان بالوحدة وهي التي مهدت لظهور المسيحية ، التي ظهرت نتيجة ل احساس الانسان بالتمزق والشقاء وعجزه عن تجاوزه ، وهذا ما أدى الى ظهور الدين المنزل، أو ديانة الوحي (٧٣) .

(ج) ديانة الوحي أو الدين المنزل Revealed Religion

وهي المرحلة الثانية في جدل الدين ، التي يقدم فيها هيغل اراءصاته التاريخية لظهور الديانة المسيحية التي يعتبرها الديانة المطلقة، فهو يرى أن الديانات الشرقية (الدين الطبيعي) هي ديانات خوف ورهبة ، لان الاله متعال على الوجود المتناهي بينما الديانات اليونانية خلعت على الآلهة طابعا بشريا ، وصاغ الشعراء والقنانون آلهة الاولب ، حتى جاء الوعي الشقي لذي أظهر لحاجة لظهور الديانة المسيحية التي يعتبرها هيغل نهاية المطاف ، وبالطبع لا يخفى هيغل تحيزه هنا ضد الديانات الأخرى ، وقد يرجع هذا الى عدم دقة المعلومات التي تلقاها هيغل عن البلاد الأخرى ، لا سيما أن موقفه من الفنون الأخرى لشعوب الشرق يحمل أيضا طابعا فيه قدر من التحامل على حضارات وثقافة الشرق ، والحقيقة اننا لسنا بصدد تحليل فلسفة الدين عند هيغل رغم أهميتها في فلسفة الحضارة لديه ، لان الهم الرئيسي لهذا البحث هو ابراز العلاقة بين الفن والحضارة عند هيغل ، والواقع ان الدين عند هيغل هو الذي يبرز هذه العلاقة ، لانه اذا كان كائن قد فرق بين الجمال والجلال ، فان هيغل قد ميز بين دين الجلال (الدين اليهودي) ودين الجمال عند اليونان، وهو دين الضرورة الكونية التي عبر عنها الشعراء في مقابل الحرية الفردية

Howard P. Kainz : Hegel's Theory of Aesthetics. p, 92.

(٧٢)

Ibid : p. 91.

(٧٣)

التي عبر عنها الفلاسفة في اليونان . وهذه الضرورة الكونية الدينية قد عبرت عن نفسها من خلال عمل فني ، فالعلاقة الحضارية بين الفن والدين تظهر عند اليونان ، حين نجد الأساطير اليونانية تصور مختلف جوانب الانسان الحضارية ، فزيوس اله السياسة والقوانين والسلطان ، والانسان هو الحرية والعقل كما هو واضح من أسطورة بروميثيوس رمز الانسان الحضارى .

وقد بين هيجل ارتباط الدين والفن ، فإذا كان الفن تعبيراً عن الحدوس الدينية فيمكن القول ان الدين في احدى مراحل ، نظرة للعالم ، كما هو الحال في الدين اليوناني ، واستطاع الدين أن يعبر عن نفسه في أعمال فنية شاهقة في العمارة والنحت والتصوير ، ولكن الدين المطلق عند هيجل يعبر عن نفسه أصلىق تعبير في « الشامل » أي في الشعر والموسيقى والأوبرا ، وقد عبر هربرت ريد عن هذه الفكرة عند هيجل في كتابه « فلسفة الفن » فيقول : ان تطور الوعي الديني يبين لنا كيف كان الدين البدائي ديناً طقسياً يتطلب الفن ضرورة ، وتختلط طقوسه بالتعبير الفني ، الا أن الدين متى بلغ مرحلة الايمان فان اعتماده على التعبير الفني لا يصبح ضرورياً ، بل ممكناً ، فقد تتدخل الأساليب الفنية في صياغة بعض الرموز الدينية لتقريبها للعامة ، ولكن متى بلغ الدين مرحلة التحقل أمكنه الاستغناء عن الأساليب الحسية والفنية بالتصورات الفلسفية والتأملات الفردية (٧٤) .

وقد عبر هيجل عن هذا المعنى أيضاً في محاضراته في « الاستطيقا » فيقول عن تداخل الفن والدين والفلسفة : « لا يندر أن يستخدم الدين الفن لجعل الحقيقة الدينية أكثر محسوسة وأسهل منالاً على الخيال » (٧٥) ومن هذا القبيل فان كان لدى الاغريق على سبيل المثال اسمى شكل يمكن فيه للشعب أن يتصور الآلهة ، وأن يعي الحقيقة ، كذا أضحي فنانونا اليونان وشعراؤها خالقي آلهتها ، أي أن الفنانين أعطوا أمتهم تصورا محدداً لحياة الآلهة ، وأفعالها ، كما أعطوا الدين مضموناً محدداً .

(٧٤) اقتبسته د. أميرة حلمي مطر في دراستها هيجل وفلسفة الجمال ، مجلة الفكر

العاصر ، سبتمبر ١٩٧١ ، ص ٨٢ .

Hegel : Aesthetics, p. 102.

(٧٥)

تعقيب :

يتبين لنا من التحليل السابق الذي قدمناه عن الحقيقة عند هيغل ، أن الأساس النظري لفلسفة الحضارة والفن لديه يتبدى في وحدة الأنطولوجيا ، والمنطق ، ونظرية المعرفة باعتبارهم تمييزاً عن الكل ولذلك فالفكر عنده هو الوعي الكلي ، بمعنى أنه نسق تشكل تاريخياً وتطور تاريخياً ، وهذا النسق يضم جميع المعايير والنماذج العامة ، سواء القواعد الأخلاقية التي تنظم حياة الناس اليومية أو القواعد القانونية أو أشكال التنظيم السياسي ، وكل أنماط النشاط للإنسان ، والفكر عند هيغل له طابع عيني ؛ ولذلك فهو يرى نفسه فيما يخلقه ، في مرآة العالم الخارجي . وأشكال تحقيقه الخارجية ، التي يقترب فيها ، وتلك الأشكال تبدأ من اللغة ، لأن الكلمة هي الأداة الأولى للتموضع الخارجي للفكر ؛ ثم يتموضع الفكر في المؤسسات الخارجية ، وفي نتاج الإنسان (٧٦) .

فالفكر عملية لا تعبر عن نفسها في اللغة فيحسب ، بل في تمييز الأشياء وصنع الأحداث ، أي في خلق الثقافة الروحية للشعب المتجسدة مادياً ، وهذا يعني أن الدولة عند هيغل هي فكر متجسد في منازل المدن وقوانينها وعلومها وفننها مثلما نقول إن المؤسسات الاجتماعية والقانونية هي فكر متجسد تنظم العلاقة بين الأنا والآخر ، بين الوجود في ذاته ، والوجود لذاته .

وتاريخ الحضارة هو تجل حاجي لقوة الفكر ، لمفهوم الإنسان عن نفسه ، وعن خطته وغاياته كما سبق أن أوضحنا هذا في معرض الحديث عن فلسفة الحضارة عنده .

والعلاقة بين الفكر وموضوعاته هي علاقة باطنية، فالذات والموضوع لهما هوية واحدة كل منهما يتحول إلى الآخر ، وليساً ضددين ، والهوية هنا بمعنى الهوية في الإختلاف ، لأن الخلق الهيجلي يعني أن الذات تخلق نفسها في الآخر ، ولذلك فالموضوع الذي خلقتة ليس إلا الذات في ظاهرها الخارجي ، الذات التي تحركها الرغبة وتقوم بالعمل ، بمعنى أن علاقة الذات الواعية الفاعلة بنتاج عملها هي في نهاية المطاف علاقة بنفسها . والذات الخالقة لا تستطيع قبل الخلق أن تكون هي نفسها في

(٧٦) هيربرت ماركيزون : نظرية الوجود عند هيغل أساس الفلسفة التاريخية ، ترجمة

ابراهيم فتحى ، دار التنوير ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ٧ .

كمانها ، لان تطورها أو تحققها لا يتم الا من خلال أفعالها (٧٧) ، وقد سبق أن أوضحنا هذا من خلال تفسير هيجل لمفهوم النفس الجميلة اننى لا تريد أن تلوث طهارتها الأصلية بالفعل ، وتكتفى بالحكم على الآخرين وادانتهم .

وقد بين هيجل فى الظاهريات أن خلق الموضوع بواسطة الذات يتم على المستوى الانسانى والميتافيزيقى أيضا ، هذا لديه فى كون الفكرة المطلقة أو الروح أو العقل توجد فى أفكار وأذهان الافراد فى التاريخ . ولذلك تعتبر « ظاهريات الروح » هى التاريخ المنطقى لوعى البشر، بينما فلسفة التاريخ هى تحقيق الروح فى مسيرة التاريخ الكلى . فالدول والشعوب والافراد كل منهم ينهض بدوره فى هذه المسيرة تبعا لمبدئه الخاص، الذى تعبر عنه فى دستورهما وتحققه فى تطورها التاريخى (٧٨) ، وبما أن التاريخ هو تجسد الروح فى شكل حادثة وفى شكل الواقع الطبيعى المباشر فان درجات التطور تكون معطاة كمبادئ طبيعية ، « توجد فى صيغة حدود خارجية متعددة ، بحيث يتلقى كل شعب حدا منها ، وهذا هو الوجود الجغرافى والأنثروبولوجى للروح » (٧٩) .

وهذا يبين أن لكل شعب مبدءا طبيعيا ، وتكون مهمته هى تحقيق هذا المبدء فى مسيرة الروح الكلى ، فالشعب يسيطر على التاريخ الكلى حين يتطابق مبدءه الخاص مع المرحلة التى يعيش فيها، وهذا لا يحدث لشعب ما الا مرة واحدة فى التاريخ ، حيث يمثل - حينذاك - المرحلة الراهنة من مراحل نمو روح لعالم ، والشعوب الأخرى لا يقيم لها التاريخ الكلى وزنا (٨٠) .

(٧٧) المرجع السابق : من ٨ .

Hegel : Philosophy of Right, Sec. 349, p. 217. (٧٨)

Ibid : Sec. 346, p. 217.

(٨٠) يبين هيجل التطور الخاص لشعب ما فى اصول فلسفة الحق ، على أساس فكرة

النقى . فحين يدرك الشعب موضوعيا مرحلة وعيه لذاته ، ويسرد التاريخ الكلى . لأنه يعبر عن هذه المرحلة ، فانه فى الوقت نفسه يدخل مرحلة الانحطاط والسقوط لأن ظهور مبدءه الخاص ، يعنى أن هناك حيداً آخر فى شعب آخر يتخطاه . لكى يعين انتقال الروح الى هذا المبدء الجديد . وانتقال التاريخ الكلى الى شعب آخر . وبدء من هذه المرحلة الجديدة يفقد الشعب الاول أهميته المطلقة .

Ibid : Sec. 347, pp. 217-218.

والحقيقة ان النقد الذى يمكن أن يوجه الـ فلسفة الحضارة عند هيجل هو نقد جزئى ، لانه سينناول بعض آراء هيجل عن شعوب التاريخ الكلى ومعلوماته التاريخية ، وعدم مطابقتها للواقع الفعلى فى ضوء الدراسات التاريخية والأنثروبولوجية المعاصرة ، لكن هناك صعوبة فى توجيه النقد لتفسيره للمخطوط العامة فى فلسفة الحضارة لديه ، ويمكن الرد على النقد الذى يتناول بعض المعلومات فى تفسيره لهذه الحضارة أو تلك ، ان هيجل لا يقدم هذه المعلومات الجزئية عن حضارة الشرق واليونان كبراهين يثبت بها صحة أفكاره ، وانما يقدمها كأمثلة فقط ، مثلما يبين لنا أن الانسانية مرت بأربع مراحل ، وكل شعب ينهض بدوره ، لكى يجتاز مرحلة فى الدرب الذى يعينه الروح له ، فالطفولة هى الشرق والطغيان الشرقى ، والشباب هو العالم اليونانى والرجولة هى الامبراطورية الرومانية ، وتقابل الامبراطورية الجرمانية العالم المسيحى أو لشيخوخة، مع العلم - بالطبع - ان هيجل لا يأخذ بالنموذج البيولوجى بحرفيته كما هو الحال عند بغض فلاسفة الحضارة الذين يشبهون الأمة بالكائن البيولوجى فى دورته الحياتية ، لان الشيخوخة عند هيجل هى النضج الكامل للروح .

ولم نحاول الاستطراد فى شرح هذه المراحل الأربع للتاريخ الكلى ، لان سمات هذه المراحل سوف تتضح بشكل غير مباشر فى تحليلنا لتاريخ الفن عند هيجل فى الفصل الخامس من هذا البحث .

يبقى فى هذا الجزء أن نجيب عن التساؤل الذى يتبادر الى الأذهان حين نناقش نظرية هيجل الجمالية من خلال ظاهريات الروح ، وهو ماذا نقصد حين نقول ان الدين هو أساس الفن عند هيجل ؟ وهل يعنى التوحيد بينهما ؟

والحقيقة أن علاقة الفن والدين لا يناقشها هيجل فى ظاهريات الروح فحسب ، وانما فى محاضراته فى « الاستطيقا » أيضا ، لكنه فى الظاهريات يتحدث عن مرحلة معينة من التاريخ الكلى ، ومرحلة خاصة بتطور الفن وتطور الدين . فاذا أردنا أن نعرف ما هو الدين ، وما هو الفن ، فان هذا يتطلب منا أن نترك الحركة أو الصيرورة التى تكون بها الدين ، والفن فى خصوصيتهما النوعية ، وصيرورة الفن والدين تعبير عن الصيرورة الكلية .

ولذلك فحين يربط بين الدين والفن ، فانه يربط بينهما فى المرحلة التى اودعت الشعوب فى الفن اسما معانيها ، بحيث أصبح يشكل لدينا الوسيلة الوحيدة لفهم دين شعب من الشعوب ، ولكن الفن يكتسب مكانته الخاصة بعد أن يكون قد تطور الدين ، وحقق ماهيته الفعلية ، فالفن قد يكون من بعض الوجوه دينا حين لا يكون الدين قد تجل لنفسه ، وعندما لا يكون قد فهم نفسه على أنه دين منزل ، ولذلك لعله من الأفضل أن نقول ان الجمال دين عند الاغريق بدلا من الدين الجمالى ، لاننا نجد لدى الاغريق الخلط بين عبادة الآلهة وعبادة الأشكال الفنية .

وعلى الرغم من أن هدف ومضمون الفن والدين والفلسفة واحد ، لكن هيجل لا يوحد بينهما لأن الفن يتميز عنهما – أى الدين والفلسفة – فى امتلاكه القدرة على اعطاء تصور حسى عن المعانى الرفيعة يجعلها فى متناولنا .

والحقيقة انه يمكن القول ان هيجل يجعل من الدين أساسا للفن على أساس فكرة الحرية ، لان الجمال يرتبط لديه بالحرية ، فهو ينتقد الفن والجمال فى العالم الشرقى ، لانه يفتقد للحرية ، لان الطغيان الشرقى يخلط بين الأب والله والحاكم السياسى ، والفرد الوحيد الحر هو الملك ، والنظام الاجتماعى والنظام الالهى شىء واحد ، ولذلك فالقانون والدين شىء واحد ، ولذلك فان علاقة الفن بالدين فى هذه المرحلة من التاريخ الكلى ، هى نفسها علاقة القانون بالدين ، وعلاقة الأخلاق بالدين أيضا . ولذلك فحين يعجب هيجل باليونان ، لان المنصر الجمالى ازدهر لديهم ، لان الحرية موجودة لدى البعض ، ولذلك ينتقد أيضا الفن فى الفصول الوسطى لانه ليس هناك حرية شخصية .

والحرية تظهر فى الفن عند هيجل على مستويين . أولهما أن الفن تعبير عن الحرية لانه تعبير عن الحياة الداخلية ، وثانيهما ان العناصر الأساسية لوحدة الشكل والمضمون فى أى عمل فنى تنطوى على صراع بين الحرية وضرورة مثل اللحن فى العمل الموسيقى .

وهكذا يتبين لنا أن الفن مرتبط بالدين مادام الدين لم يتطور ولم يجد ماهيته الفعلية ، وهذا ما تعبر عنه رؤية هيجل الجمالية فى ظاهريات الروح ، ولكن فى كتابه عن الاستطيقا ، نجد أن هيجل يتخذ من الدين منطلقا للحديث عن الفنون الجزئية كالعمارة والنحت والتصوير والشعر والموسيقى ، لانه يرى أن الله هو الذى يؤلف المركز ، وهو الغاية التى تسعى اليه الفنون ، لانه فى الدين نجد التسامى الذى لا يفصل بين الذاتية والموضوعية .

الفصل الثالث

ميتافيزيقا الجميل

تمهيد :

احتل الفن مكانة كبيرة في فلسفة هيغل ، ويرجع هذا لاهتمامه بالفن (١) ، لأنه عاش في عصر شهد نشاطا هائلا في الأدب والفنون .

(١) ظهر اهتمام هيغل بالفن مبكرا ، فتحدثنا كثيرا من المصادر التي تناولت حياته عن شغفه بالأدب اليونانية ومن دون السادسة عشر من عمره . حيث ترجم بعض أعمال سوفوكليس وبيروجيلس ، وحين كان تلميذا في معهد توبنجن تأثر بزميلين له ، أولهما الشاعر معروف هولدرلين (١٧٧٠ - ١٨٤٢) الذي كان شديد الحماس للشعر اليونانية . وقد كتب هيغل قصيدة أهداها إلى هولدرلين سنة ١٧٩٦ ، وثانيهما الفيلسوف شلنج ، الذي تأثر هيغل بعرضه الموسوعى لفنون مصره ، لأن شلنج كتب محاضراته في فلسفة الفن سنة ١٨٠١ ، (كما بحثنا لفظيا في كتابه عن تاريخ الفلسفة ، ص ٥٧١) ، وقد عامر هيغل للحركة الرومانتيكية وحركة الاندفاع والمعاصرة Sturm und Drang اللتين أثرتا في آداب وفنون ذلك العصر .

وتشير بعض الأبحاث إلى العلاقة الودية بين هيغل وهولدرلين ، وكيف انتمت هذه العلاقة في أعمال هيغل فيما بعد ولاسيما في دراساته حول علم الجمال ، ومن هذه الدراسات الهامة Hegel and Holderlin التي كتبها Dieter Herrich في المجلة الفلسفية لدراسات مثالية Idealistic Studies (من ص ٦٥٩ حتى ص ١٧٢)

ويكفي أن نعلم أن ألمانيا - في ذلك العصر - كان يعيش في ربوعها كل من جوته Goeth ، وشيلر Schiller (١٧٥٩ - ١٨٠٥) ، وهو لدربلين Hölderlin وبيتهوفن Beethoven (١٧٧٠ - ١٨٢٧) ، وغيرهم ، ولذلك فهو عصر الفن والفنون بأسمى معانيه ، وكان من الطبيعي أن يتفاعل هيغل مع تلك البيئة الفنية الفنية . وإذا كان هيغل قد تناول الفن في معظم كتبه بشكل غير مباشر ، فإنه تناول الجمال والفن بشكل مباشر في كتابه (الضخم) « علم الجمال » ، « محاضرات في فلسفة الفن الجميل » (٢) ، ويعتبر هذا الكتاب أهم مصدر لدراسة نظرية هيغل الجمالية ، لأنه يتضح فيه أنه رؤيته للفن غير منفصلة عن فلسفته العامة ، بل أنه يكرر فيه كثيرا من آرائه في المنطق والروح والتاريخ والحضارة ، لأنه ربط حديثه في الفن بأفكاره وآرائه الفلسفية ، خاصة في فلسفة الروح ، وظاهريات الروح ، وفلسفة التاريخ ، لأنه يربط الفن بالحقيقة - كما سيتضح هنا بعد عرض رؤية هيغل - التي لا تفصل بين رؤيته الكلية ، وبين تطبيقاته المختلفة . والكتاب يكشف عن الخصائص النوعية للعقيدة الهيجيلية ، في تناولها لأي موضوع من الموضوعات ، حيث نجده يوضح الفكرة الأساسية من خلال تحليل عميق للموضوع في تكامل منطقي متناغم ، بالإضافة إلى توثيق مدهش في غناه ، فغنى محتوى الكتاب يكشف عن استيعاب هيغل الموسوعي للأعمال الفنية منذ اليونان حتى عصره ، فالنص ينتقل بنا من الشعر الإسلامي إلى فنية رفائيل ، ومن الأدب الهندي في دلالة الرمزية إلى شيلر في تأويلاته الجمالية ، ومن أساطير هوميروس وسوفوكليس إلى أعمال شكسبير . وبالطبع قد يجد الباحث المتخصص في بعض الموضوعات التي يدرسها هيغل بعض

المصدر عن جامعة Tulane سنة ١٩٦٠ التي أبرزت اثر مولدراين في مؤلفات الشباب .

وقد اشار كوفمان الى اثر الرومانتيكية على هيغل ، لاسيما في فترة حياته الاولى ، التي قضاهما في بينا . حيث كانت هذه المدينة هي العاصمة العقلية للاتجاه الرومانتيكي ، ومعرضا حافلا بالاداب والفنون .

See : W. Kaufmann : Hegel : Reinterpretation, Texts and Commentary, Doubleday & Company, New York, 1965, p. 36, and see same author. From Shakespeare to Existentialism, An Original Study . Prenceton Univetsity Press, New Jersey, p. 96.

(٢) كان هذا الكتاب - في الأصل - مجموعة من المحاضرات التي القاها هيغل على طلابه في هيدلبرج ، ويرلين خلال الأعوام الدراسية ١٨١٨ - ١٨٢٩ ، ثم قام بتأليف الفيلسوف بعد وفاته ١٨٣١ بجمع تلك الدروس ومراجعتها على المخطوطة التي عُثِرُوا عليها ضمن أوراقه ، وظهرت الطبعة الاولى لهذا الكتاب بالألمانية ، سنة ١٨٣٥ .

Bernard Bosanquet : A History of Aesthetic. Meridian Books, New York, 1957, p. 334.

المعلومات غير الدقيقة ، مثل قوله : ان مصر القديمة لم تعرف الأدب المسرحي رغم وجود اللغة الهيروغليفية (٣) ، وقد أثبت بعض الباحثين وجود أعمال مسرحية لدى قدماء المصريين ، واستدل على ذلك بوجود برديات بها خطوات عن فن الاخراج المسرحي (٤) ، لكن يبدو أن هذه المعلومات لم تكن متاحة - في عصره - وقد يجد البعض مبالغات أو تعميمات مثل حديثه عن الشعر والفن الاسلامي ، ولكن رغم هذه الهنات ، لا يمكن انكار أهمية رؤية هيجل للجمال والفن ، وأثر هذه الرؤية في تاريخ الثقافة الغربية ، وتطور الدراسات الجمالية ، ولذلك فرغم بعض التحفظات حول بعض المعلومات الواردة في الكتاب ، وجول طريقة تناول بعض الفنون ، يمكن القول بأنه لم يسبق لقيلسوف ما أن قدم دراسة موسوعية عن الجمال والفن - وقدم فيها نظرية جمالية خاصة به - يمثل هذا العمق الذي قدم به هيجل هذا الكتاب (*) .

ولا بد أن نشير الى أنه اذا كانت نقطة البداية في ظاهريات الروح عند هيجل نقد الفلسفة الكانطية فان كتابه علم الجمال ، يبدأ أيضا بنفس البداية ، وهذا يبين الادراك الهيجلي العميق لنواقص ملكة الحكم الكانطية التي حاول بها أن يربط - أي كانط - بين عالم الضرورة وعالم الارادة ، وسوف أعرض لنقد هيجل في الفصل الرابع من هذا البحث ، « لأن نظرية هيجل في الفن تكون جزءا جوهريا في فلسفته الميتافيزيقية ، ولهذا فهو يفند نظرية كانط الجمالية » (٥) .

(٣) هيجل : العالم الطرقي : ترجمة د. امام عبد الفتاح ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٨٨ .

(٤) د. ثروت عكاشة : فن الاخراج عند قدماء المصريين مجلة القاهرة ، وانظر أيضا روايات وقمصن مصرية من العصر الفرعوني ترجمها عن الهيروغليفية ج. لوفيفر ، وترجمها الى العربية د. على حافظ سلسلة الالف كتاب . القاهرة . العدد (٦٦) .

(*) من الفلاسفة الذين قدموا عرضا موسوعيا لمجالات الفن المتعددة . لكنه لم يقدم نظرية فلسفية متكاملة في الفن . نجد شلنج ، ورغم انه ربط حديثه في الفن بأفكاره واراته الفلسفية . خاصة آرائه في فلسفة الطبيعة . فكما انه اعتبر الطبيعة تجليا للمطلق ، كذلك اعتبر الفن هو التجلي المنتهي للمطلق اللامتناهي الا انه لم يقدم نظرية في الفن ، ولزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع انظر :

- ابراهيم خطاب : الفلسفة المثالية عند فلتنج ، مخطوطة : رسالة ماجستير اشرافه د. نازلي اسماعيل ، كلية البنات جامعة عين شمس ١٩٧٦ . ص ٢٤٢ - ٢٨٨ .
(٥) انظر . Jack Kaminsky : Hegel on Art, p. 29.

١ - مكانة الفن في ميتافيزيقا هيجل :

إذا تساءلنا ما هو الجمال ؟ ، فإن تاريخ الفلسفة يعرض إجابتين ، أولهما : الاتجاه الذي يرى أن الجمال لا يمكن أن يقدم في تصورات ، لأنه قيمة (في ذاتها) لا يمكن ادراكها لأن الأشياء المتناهية والعرضية هي التي يمكن ادراكها ، والجمال غير متناه وغير عرضي ، ويمثل هذا الاتجاه بشكل واضح كانط Kant (٦) وثانيهما : الاتجاه الذي يرى على العكس من ذلك ، فالجمال كالحقيقة ، ليست شيئا في ذاته ، وإنما الحقيقي له طابع عيني وواقعي ، ويمثل هذا الاتجاه هيجل ، الذي يرى « أن الجمال نمط معين لتمثيل الحقيقة وإظهارها في طابع حسي » (٧) ، ولذلك يبدأ هيجل محاضراته في علم الجمال بالرد على كانط ، ويرى هيجل أن ما وصل إليه كانط هو نتيجة لفصله بين عالم الظواهر Phomena وبين عالم الشيء في ذاته : Nomena بينما الجمال - في رأي هيجل - ليس تجريدا من تجريدات ملكة الفهم ، وإنما هو في ذاته المعيني والمطلق ، ويتميز هيجل الفكرة المطلقة Absolute Idea (*) . ولذلك فإنه يكرس مقسمة الجزء الأول في الرد على الفلسفة الكانطية في علم الجمال ، عن طريق توضيح مكانة الفن في علاقته بالعالم المتناهي ، وفي علاقته بالدين والفلسفة (٨) ، لكي يوضح العلاقة بين الروح والطبيعة ، ويبين كيف تتطور الروح من المتناهي إلى الروح لمطلق . ويرى هيجل أن رؤية كانط ترجع إلى اعتقاد كانط بمحدودية الطابع المتناهي للروح النظري والعمل ، وبالتالي محدودية المعرفة ، وترجع أيضا إلى وضع كانط للعقل والطبيعة في مستوى واحد ، بينما يرى هيجل أن ادراك الروح لحقيقته من خلال وعيه بتناهيته يؤدي

(٦) عرض كانط للجمال بشكل تفصيلي في كتابه The Critique of Judgment
ترجمة Oxford, 1952. James C. Meredith وسوف نشير إليه في الفصل الرابع .
(٧) Hegel : Aesthetics, trans. by : T.M. Knox. Oxford, 1975.
(*) سوف أشرح بعد ذلك معنى مصطلح « الفكرة » للفن عند هيجل ، وذات طابع كلي وعيني معا .
(٨) .

الى تطور الروح الى المطلق ، ونلاحظ ان وجهه نظر هيغل الذى يستعمله لتطور الروح فى كتابه (علم الجمال) ، لى يوضع مكانه الفن من العالم المتناهى ومن الدين والفلسفة ، هى التى عرضها فى فلسفة الروح (الجزء الثالث من الموسوعة الفلسفية) حيث يبدأ بالروح الذاتى ، ثم الروح الموضوعى ، ثم الروح المطلق ، وهذا التطور المنطقى - الذى يقدمه هيغل - يعرض من خلال وعى الروح بتناهيته من خلال الطبيعى ، اى من خلال السلب ، وبقدر ما يكون الروح على صفة فى وجوده بالطبيعى يكون هو الروح المتناهى ، وحينئذ يحدث تطور للروح الذاتى من خلال السلب الى الروح الموضوعى ، ولكن يبقى كل منهما منفصلا عن الآخر ، فالروح الذاتى الذى يمثل الداخلى ، والروح الموضوعى يمثل الخارج ، أى أنهما يمثلان الذات والموضوع ، ومن ثم فكل منهما متناه ، ولكن من طبيعى الروح نفسها أن تكون لا متناهية ، وهكذا تنتج ضرورة تجاوز الروح لذاتيها وموضوعيتها المتناهية ، وتصبح روحا مطلقة لا متناهية ، والروح لى تصبح مطلقة ينبغى عليها أن تتجاوز التقسيم الى ذاتية وموضوعية . وهو التقسيم الذى خلقته داخل نفسها ، بحيث تضم الجانبين معا فى وحدة عينية « (٩) ، أى أن الروح المطلق لا بد أن يكون ذاتا وموضوعا فى آن معا ، والروح المطلق يتخذ من ذاته وحدها موضوعا له ، ويرى هيغل انه لا يمكن أن نصل الى مرحلة الروح المطلق الا حين يتحقق العقل من أن موضوعه الذى يعارضه أيا كان نوعه ناديا أو غير مادى ليس شيئا آخر سوى الروح ذاته ، أى حين يتحقق من أنه هو نفسه الوجود بأسره ، والحقيقة الواقعية كلها ، ولذلك يمكن القول اذا كان الروح المطلق لا يوجد بالفعل الا بوصفه الوعى البشرى الذاتى (*) فىمكن بناء على ذلك أن نقول ان الروح المطلق هو المعرفة التى تنترك بها الموجودات البشرية المطلق ، وكل الطرق التى يمكن فيها للموجودات البشرية أن تعى المطلق سواء عن طريق الفن ، أم الدين ، أم الفلسفة فانها كلها دروب الروح المطلق .

ولذلك يرى هيغل أن الروح المطلق يعارض نفسه بنفسه من خلال وحدته ، لانه يريد أن يتعرف على ذاته من خلال الفن والدين والفلسفة ، والفن - لديه - يعادل الدين والفلسفة ويساويهما فى المضمون ، والقاسم المشترك بين الفن والدين والفلسفة هو أن الروح المتناهى يمارس فعله

(٩) ستيس ، فلسفة هيغل ، الترجمة العربية (مرجع سبق الاشارة اليه) .

See : W. Windelband : A History of Philosophy. trans. by :
J. H. Tufts, p. 611.

على موضوع مطلق هو الحقيقة المطلقة ، ففي الدين يرقى الإنسان بنفسه الى ما فوق اهتماماته الشخصية الى الحق ، وكذلك الفلسفة كما سبق. أن بينت في الفصل الأول من هذا البحث - فان موضوعها هو الحقيقة عينها أي أن الدين والفن والفلسفة لا تختلف الا في الشكل أما موضوعها فواحد (١٠) . وهكذا يبين هيغل أن الفن يدرس ضمن الروح المطلق . وهذا يعنى - من جهة أولى - أن الفن يسمى على الطبيعة ويسمى على الروح المتناهى ، ويترتب على هذا - من جهة ثانية - أنه الفن لا يتفق مع مضمار المنطق ، حيث ينشط الفكر ويتطور من أجل ذاته ، ولا مع مضمار الطبيعة. حيث يتموضع الفكر بشكل مجرد ، لانه لو كان الجمال الفنى له صفة منطقية ، ما اكتسب الفن هذا الكفاية من التمايز ومخاطبة مستويات مختلفة في الانسان . ولذا يرى هيغل أن الجمال الفنى لا وجود له في الطبيعة ، وهي الواقع العيني للفكر ، وهو بالتالى ليس ذا صفة منطقية (١١) .

ضرورة الفن :

يسترعى الانتباه هنا ، أن هيغل لا يتحدث مباشرة عن فكرة الجمال ، وانما كمادته دائما لا يتناول الأشياء مباشرة وانما من خلال التوسط ، ولئلك نجده يتجاوز ما ألفناه في كتب الفلاسفة من عادات ذهنية ، فهو يتساءل عن ضرورة الخلق الفنى في حياة الانسان ووجوده قبل أن يتحدث عن فكرة الجمال ، ولا يحلل فكرة الجمال الا بناء على تحليله لضرورة الفن ، وهذا ما يؤكد لنا الطابع الجليل لمنهجه في تناول الموضوعات ، حتى وهو يتناول بعض الموضوعات التي تبدو مجردة مثل فكرة الجمال ، فهو قبل أن يبحث هذه الفكرة يبحث عن الطابع العيني والواقعي لها قبل أن يتحدث عنها بشكل مفصل يكشف عن الجوانب النوعية الخاصة بها .

(أ) ولذلك فهو حين يحاول تحديد ضرورة الفن فانه يبدأ أولا بتحديد مكانة الفن في حياتنا اليومية ، يرى هيغل أنه لو تأملنا المضمون الكامل للوجود الانساني ، سنجد أنه ينطوى على عدد كبير من الاهتمامات والحاجات الانسانية ، تبدأ بالحاجات المادية ، وقد قامت صناعات عديدة

Hegel : Aesthetics, p. 94.

(١٠)

Ibid : p. 94.

(١١)

لاشباع حاجات الانسان المادية مثل الطعام والشراب والماكل والملسكن ، ثم تليها القوانين التي تنظم الحاجات المادية بين الأفراد والطبقات التي تتمثل في الشرائع وقوانين الأسرة والدولة ، ثم الحاجة الدينية في نفس كل انسان في جملة المصارف والمعلوم ، وفي وسط هذه الحاجات والاهتمامات الانسانية تتم ممارسة النشاط الفني - بشكل غير منفصل - نتيجة لحاجة الانسان الروحية الى الجمال التي لا يستطيع الانسان اشباعها في أى اهتمام أو حاجة من الحاجات السابقة (١٢) ، ويمكن هنا ان نتساءل ما هي الضرورة الداخلية التي تدفعنا الى الاهتمام بالجمال ، في زهرة هذه الحاجات السابقة ؛ ويرى هيجل أن الحاجات الانسانية ليست منفصلة عن بعضها ، بمعنى أن الانسان لا يعيش وفق حاجاته المادية فحسب ، وإنما يحتاج الى اشباع حاجته الاجتماعية والروحية . فالهجات المادية غير منفصلة عن الحاجات الاجتماعية . وهي بدورها غير منفصلة عن الحاجات الروحية المتمثلة في الدين ، وهذا يعني أن كل دائرة من هذه الحاجات مكملة لبعضها بعضاً (١٣) والانسان بطبيعته - يسعى دوماً الى تجاوز الحاجات التي تشغل منزلة دنيا الى حاجات أسمى، فمثلا الانسان أصبح لا يستخدم الطعام كما كان يستخدمه الانسان البدائي ، وإنما تطور في أشكال الطهي والتناول ، لكي يلبي حاجات أعمق وأوسع ، وهذا يبين أن الفن يتسلخ في صميم وجود الانسان ، فلم يعد الانسان يرتدى أى شيء ، وإنما أصبح يلون ويختار أنواعاً مختلفة من الكسائه . وهذا يعني أن ضرورة الفن جزء متداخل في نسيج الوجود الانساني لم يرتبط بدوائر الحاجات الانسان المتشابهة والمتراطة .

(ب) هناك ضرورة أخرى للفن يطرحها هيجل بشكل ديمتافيزيقي من خلال نسقه الفلسفي ، تنبع هذه الضرورة من شكل الفن ، فالفن - والجمال - عند هيجل له شكل مزدوج . فالشكل يقدم - من جهة - المضمون والغاية والمدلول للعمل الفني ، ويقدم أيضاً - من جهة ثانية - التعبير الحسي والخارجي الواقعي ، وبين هذين الشكلين تشابك وتداخل . بحيث نجد أن الشكل الخارجي للجمال لا يكون له من مبرر للوجود الا بقدر ما يكون تعبيراً عن الداخلي ، فكل شيء في العمل الفني يرتبط

Ibid : p. 95.

(١٢)

Ibid : p. 95.

(١٣)

بالمضمون (*) . Content وبلغة هيجل أن المضمون هو المجرد أو البسيط في ذاته ، مثل تلخيص مضمون كتاب ما في كلمة أو كلمتين ، بينما الشكل هو التمييزات الخاصة بالمضمون ، مثل ما يشتمل عليه الكتاب من آراء تفصيلية تعبر عن المضمون المجرد ، ويرى هيجل أن أي مضمون - مهما كان مجردا - لابد له أن يتحقق أي يصبح عينيا ، والذات دائما لا تكفي بالمضمون مهما كانت قيمته ، وانما تطلب تعيناته الفنية لكي تلبي حاجة لدى الذات بعدم كفاية المضمون المجرد ، ومن هنا تنبع ضرورة الفن ، لأن الفن - في جوهره - ينبع من خلال تموضع المضمون الذاتي وتحققه في شكل خارجي .

ويرى هيجل أن التعارض بين الذاتي والموضوعي ، وضرورة الغاء هذا التعارض ليس موجودا في الفن فحسب ، وانما يشكل سمة أساسية تتحقق في كل شيء وفي كل مكان بل ان وجود الانسان نفسه يقوم على تحويل ما هو ذاتي الى تحقيقه في كيان خارجي موضوعي ، ولذلك فان الشعور بالتناقض والسلب ينتاب الانسان حين يشعر بالعجز عن تحقيق الذاتي في شكل موضوعي (١٤) . ويشير هيجل بذلك الى أن طبيعة الفن التي تسعى دوما الى تموضع الذاتي ، هي أيضا طبيعة الذات والحياة ، فالذاتي يشعر في داخل ذاته ، بالنسبة الى ذاته بنقص ، وهو يسعى بدوره الى نفي هذا النقص عن طريق تحقيق نفسه في لشكل الخارجي ، ولذلك فان تموضع الذاتي هو ضرورة تفرضها طبيعة الذات نفسها ، ولهذا فالله الحياة أيضا تتقدم دائما نحو السلب وحل التعارض والتناقض بين الذاتي والموضوعي (١٥) .

(*) ان وحدة الشكل والمضمون التي نجدها لدى هيجل في تصور اللفن ، هي من القضايا الأساسية في فكره ، ليس في مجال الفن فحسب ، وانما في جميع الموضوعات التي يدرسها ، لأنها جزء وسمة من منهجه الجدلي العام ، ولذلك فقد أشار د. امام نى كتابه (المنهج الجدلي عند هيجل) الى ذلك في أكثر من موضع وهو يدرس منطق هيجل ، فبين أن الوحدة بين الشكل والمضمون والتحول المتبادل بينهما هو من أهم قوانين الفكر لديه ، ولذلك يقول هيجل في موسوعة العلوم الفلسفية (فقرة ١٢٢ إضافة) : ان الأعمال الفنية الحقيقية هي تلك الأعمال التي يظهر فيها الشكل والمضمون في هوية كاملة ، وقد يقال : ان مضمون الأليانة هو حرب طروادة ، الا ان هناك شيئا يجب ان يضاف الى هذا القول ، هو ان الأليانة لم تصبح الأليانة الا عن طريق الصورة التي تشكل فيها هذا المضمون . انظر المرجع المشار اليه صفحات ٢٣٧ - ٢٢٨ - ٢٢٩ .

وقد عبر هيجل عن هذا المعنى في كتابه علم الجمال ، ص ٩٥ من الترجمة الانجليزية وانظر ستيس أيضا ، ص ٢٨ من المرجع الذي سبق ذكره .

Hegel : Aesthetics, p. 97.

(١٤)

Ibid : p. 96.

(١٥)

(ج) واذا كان الفن يماون الانسان في جن التعارض بينه وبين العالم الخارجي ، عن طريق تموضع الذاتي ، بحيث يدرك الانسان نفسه في العالم الخارجي ، فان الفن له ضرورة أخرى لحل التعارض ولتتفاوض بين الانسان ونفسه ، فالانسان يعيش حالة من الصراع بين القوتين العامه للمعدل والجمال والحق ، أي ما هو في ذاته ، أي الجوانب الكلية ، وبين غرائز الانسان وعواطفه وميوله وأهوائه ، والحيوانات - وحدها - هي التي تعيش في سلام مع نفسها ، لأنها لا تعيش في هذا التناقض والصراع ، بينما طبيعة الانسان الروحية تحكم عليه بأن يعيش في حالة من التمزق والازدواج ، وأن يتخبط وسط المتناقضات الناتجة عن هذه الحالة (١٦) . فالانسان لا يمكن أن يكتفي بحياة فكرية لا تتجاوز عالمه الداخلي ، بل يحتاج الى وجود حسي يمكنه أن يعبر فيه عن عواطفه النفسية ، والفلسفة تعقل هذا التعارض بصورة بالغة الشمولية ، وقد عبر عنها هيغل في مراحل تطور الوعي من الرغبة والارادة الى العقل (*) ، ولكن الانسان يسعى الى حل مباشر لهذا التعارض ، وأول امتصاص لهذا التعارض نجده في اشباع الانسان لحاجاته الجسمانية ، « فما الجوع والعطش والتعب والأكل والشرب والشبع والنوم سوى أمثلة على حل هذا التعارض (١٧) ، ولكن نلاحظ أن هذا حل مؤقت ، لان الانسان حين يأكل لا يلبث أن يشعر بالجوع مرة أخرى ، ولهذا فان اشباع الحاجات المادية يتسم بطابع متناه ومحدود ، والانسان يسعى الى اللا متناهي واللا محدود ، ولذلك حين يشعر الجاهل انه ليس حرا ، لانه يجد العالم غريبا عنه ، لانه ليس من صنعه هو ، ويجد نفسه تابعا له ، فانه يسعى للخروج من هذه الحالة (اللا حرية) عن طريق طلب العلم والمعرفة ، أي لكي يمتلك العالم بالتصور والفكر ، ويحاول أن يجعل من ارادته حقيقة واقعية ، ولهذا يحاول الانسان تنظيم الدولة وفقا لمتنضيات العقل ، وبالتالي تكون جميع القوانين والمؤسسات تحقيقا للارادة ، وبقياس دولة كهذه (***) لا يعود

Ibid : p. 97.

(١٦)

(*) عبر هيغل عن هذه المراحل في موسوعة العلوم الفلسفية الجزء الثالث ، فلسفة

الروح وفي ظاهريات الروح :

Ibid : p. 98.

(١٧)

(***) الدولة عند هيغل هي التحقق الفعلي للفكرة الأخلاقية ، وهي مركب الكلية

والجزئية ... وحياة الكل تظهر في جميع الأجزاء .

انظر : تصنيف د . امام عبد الفتاح امام لترجمة اصول فلسفة الحق دار التنوير -

بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ١٢٢ .

(**) الدولة عند هيغل هي التحقق الفعلي للفكرة الأخلاقية ، وهي مركب الكلية

والجزئية ... وحياة الكل تظهر في جميع الأجزاء .

العقل الفردي يجد في هذه المؤسسات سوي تحقيق لماهيته بالذات ، لان حين يمثل لهذه القوانين فانه يمثل لنفسه ، ولذلك ففي الدولة تجد الحاجات الانسانية المختلفة اشباعها الفعلي في العالم . ويحل التعارض بين الذاتي والموضوعي ، أي بين الحرية الداخلية والضرورة الخارجية ، ويشعر الإنسان بالحرية الكاملة ، لكن مضمون هذه الحرية يبقى محدودا ، مما يؤدي الى أن تتسم بطابع متناه ، لانه جيشما وجد تناه فان التعارض والتناقض يعاودان ظهورهما من جديد ، ولذلك يبقى اشباع الانسان لحاجته نسبيا صرفا ، وهذا يعني أن هيجل يرى أن الدولة لا بد أن تعبر عن حل التناقض بين حرية الفرد والضرورة الاجتماعية ، بحيث يكون هناك انسجام كامل بينهما ، ولكن لا تليث الذات أن تسمى الى حرية أعلى تنتسدها في الحقيقة ذاتها (١٨) . ورغم ان الجانب العقلاني من الانسان وحرية و ارادته معترف بها في قانون الدولة ، لكن هذا الاعتراف يتناول أمورا جزئية ، مثل اعترافه بملكية الانسان لهذا البيت ، أو ذلك المبلغ من المال ، وهذا يعني أن ما يتجلى في الدولة هو الحرية العقلانية للارادة الانسانية فحسب ، وهو ما يعكس بعد واحدا من أبعاد الوجود الانساني ، ولذلك يجد الانسان نفسه محاطا من كل جانب بالمتناهي ، لأن الحقوق والواجبات التي تعطى لها قوانين الدولة تتناول أمورا جزئية ، ولذلك يسعى الانسان الى مجال آخر ، وبعد آخر من أبعاد الوجود يكون أكثر شمولية ، لكي يجد فيه حلا لتعارضات العالم المتناهي وتناقضاته ، كما يجد فيه الحرية الكاملة ، وهو - هنا - يسعى للحقيقة في ذاتها ، وليست الحقيقة النسبية كما توجد في الدولة والعالم المتناهي (١٩) . أي أن الانسان يسعى - هنا - الى الحقيقة التي تقضى على صنوف التعارض والتناقض بين الحرية والضرورة ، وبين الروح والطبيعة ، وبين الذات والموضوع ، لأن الحرية - بما هي كذلك - ليست هي الذاتية المعزلة عن الضرورة ، وإنما هي التي تحل التعارض بينهما في وحدة منسجمة ، ومهمة الفيلسوف - عند هيجل - هي أن يتأمل الحقيقة على ضوء هذا المفهوم (*) بمعنى أن الفيلسوف يتميز عن غيره من البشر سواء كان فنانا أو رجل دين بأنه ينظر الى كل شيء في ضوء المفاهيم والمقولات والتصورات، ولذلك يرى هيجل في « الفلسفة » المعروفة المطلقة ، وهي نمط التفكير

انظر : تصدير د* امام عبد الفتاح امام لترجمة أصول فلسفة الحق دار التنوير - بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ١٢٢ .

Hegel : op. cit., p. 98. (١٨)

Ibid : p. 99. (١٩)

(*) انظر الفصل الأول من هذا البحث عن مفهوم الحقيقة عند هيجل .

الشامل والحقيقي ، ولكن البعض قد لا يستوعب الحقيقة كما تقدمها الفلسفة ، لأن الواقع المتناهي توجد فيه التعيينات موجودا في الحقيقة (٢٠) خارج بعض، مما يجعلنا نتوهم وجود انفصال ليس موجودا في الحقيقة (٢٠) ومثل ذلك أن الفرد قد يجد نفسه - من حيث هو ذات - في تعارض مع الطبيعة اللا عضوية التي تحيط به ، بينما الفلسفة تقدم الفكرة الشاملة التي تشمل على الذات والطبيعة ، كليهما في وحدة واحدة ، لكن الوجود المتناهي يفصل بينهما ويؤلف واقعا غير مطابق للفكر *Begriff* والحقيقة .

وإذا كانت الفلسفة تقدم هذا ، كما رأينا ، فإن الدين - أيضا - يعبر عن الحقيقة لأن الدين - من وجهة نظر هيجل - يشكل الدائرة العامة التي يأخذ فيها الانسان علما بالكلية العينية الوحيدة التي تتحد فيها ماهيته الخاصة ، وماهية الطبيعة ، وهذا الواقع الحقيقي الوحيد (الله) يتبدى للانسان على أنه القوة العليا التي تسيطر على كل ما هو خاص متناه ، ويفضله يعود كل ما هو منقسم ومنفصل ومتناقض الى الانساج في وحدة عليا ومطلقة ويدخل هيجل الفن - أيضا - الى جانب الدين والفلسفة في اهتمامه بالحقيقة بوصفها موضوعا مطلقا للوعي في نطاق الروح المطلق ، ويحتل الفن - بضمونه - نفس المكانة التي يحتلها كل من الدين والفلسفة ، ذلك لأن الفلسفة - لدى هيجل - ليس لها موضوع سوى الله (٢١) ، وعليه فانها لاهوت عقل - في الجوهر - يسعى الى الحقيقة .

ونلاحظ أن هيجل يمبر - هنا - عن فكرة دقيقة ، ورغم أنه يميز بين الفن والدين والفلسفة ، - من جهة - ، ويدمج بينهما في المضمون من جهة أخرى ، الا أنه يرى أنه لا يمكن الاستغناء بواحد عن الآخر ، فلا يمكن الاستغناء بالفلسفة عن الفن ، رغم أن مضمونها واحد ، لان كلا من الدين والفن والفلسفة يختلف في الشكل *Form* ، لئلا يتمثل فيه الوعي المطلق . والفرق بين الأشكال التي يتخذها كل من الفن والدين والفلسفة ترجع الى الكيفية التي يدرك بها كل منهما المطلق *Absolute* ، فالروح من حيث هو روح حقيقي ، يوجد في ذاته ولذاته ، بمعنى أنه ليس ماهية مجردة عن العالم الموضوعي وانما هو موجود في داخل هذا العالم ، لأنه

Ibid : pp. 99-100.

(٢٠)

Ibid : p. 101.

(٢١)

يرعى ويصون العالم المتناهي ، ويسمح للانسان - بوصفه متناهيا - أن يدرك العالم المتناهي ، أي يدرك نفسه

وأول أشكال هذا الإدراك هو « المعرفة المباشرة » ، وهي بالتالى معرفة تنظر الى كل شىء من خلال وجهة النظر الحسية والموضوعية ، وفيها يتم ادراك المطلق من قبل الحدس وفهمه من قبل الشعور ، وهذا هو ما يحدث فى الفن فى رأى هيغل (٢٢) .

أما ثانيا الأشكال ، فهو شكل التصور الواعى الذى نجده فى الدين ، وثالث الأشكال فهو شكل الفكر الحر الذى نجده فى الفلسفة ، ويتضح من هذا أن الحدس الفنى Artistic Intuition هو الذى يعطى الحقيقة شكل التمثيلات الحسية Sensuous representation بما هي كذلك ، بمعنى أن الفن لا يتوقف عند اللاترة الحسية ، وإنما يتجاوزها ، لكي يجعل الروح الكونى قابلا للتصور ولادراك ، « إذ أن الوحدة التى يشكلها الروح مع الظاهرة الفردية هي - بالتحديد - التى تؤلف ماهية الجمال وتمثيله من قبل الفن » (٢٣) فالوحدة بين العام (الروح) والخاص ، أو بين الكلى والجزئى هي أساس الفن عند هيغل ، وهي الأساس الذى يقوم عليه الحسى للحقيقة التى ينشئ الفن لتعبير عنها . ويتضح هذا بشكل واضح فى الشعر - وهو أكثر الفنون قدرة فى التعبير عن الروحى عند هيغل - لأنه يتميز بوحدة مضمونه وشكله الفردى ، أى بين المضمون الكلى والألفاظ الجزئية . ويرى هيغل ان الفن يحمل فى داخل ذاته الحدود التى يجب أن يتجاوزها ، بمعنى أن لفن لا يستطيع أن يتخذ من الموضوعات غير القابلة للتمثيل الحسى موضوعا له ، وإنما لابد لموضوعاته من أن تحمل امكانية تمثيلها الحسى (*) ولذلك فالفن لا يتناول التصورات الدينية التى

Ibid : p. 101.

(٢٣)

Ibid : p. 101.

(*) يناقش هيغل هنا استخدام الفن للتعبير عن موضوعات لا تقع فى دائرة الفن ، مثلما كان يستخدم الدين - قديما - الفن ، ليجعل الحقيقة اللغينية قابلة للأدراك الحسى وقريبة للخيال ، وهذا يعنى أن الفن يعمل على مجال ليس مجاله ، ولكن أثبت الفن - لدى الاغريق على سبيل المثال - قدرته على تقديم الحقيقة بالنسبة لتعبير ممكن ، يكون أكثر مطابقة لماهيتها ، ولذا كان الفن الاغريقى أسعى شكل يمكن فيه للشعب أن يتصور الآلهة ، وأعطى الفنانين الذين مضمونا محددًا يعبر عما يخترع فى نفوسهم من خلال الفن والشعر ، ولم يكن لديهم تصورات دينية مسبقة ، لأنه حين ظهرت هذه التصورات الدينية من خلال الدين المنزل ، وأصبح دور الفن فى الدين محدودا ، وأصبح المضمون الدينى غير قابلا للتمثيل الفنى ، ولم يعد الدين فى

لا تقبل التمثيل الحسى ، وبالتحديد التصورات الموجودة فى الأديان المنزلة ، ولذا يفسح الفن المجال للدين لكى يعبر عن المطلق من خلال التصور الواعى ، ويرى هيجل أن لدى كل شعب - ادراك درجة متقدمة من الحضارة - تأتى ، بشكل عام ، لحظة يتمخض فيها الفن عن شيء يتجاوزه ويتخطاه ولا يستطيع ان يعبر عنه تعبيرا حسيا (٢٤) . وهمه نقطة هامة يشتد فيها الجدل ، حول العلاقة بين الفن والدين والفلسفة عند هيجل لا يقصد بالتجاوز - هنا - أن الدين مرحلة أعلى من الفن ومختلفه عنه ، ولكنه يقصد أن الشكل الذى يعبر به الدين عن الحقيقة ، لا يمكن للفن أن يستخدمه ، لانه لا يكون ضمن دائرة التمثلات الحسية ، وانما فى دائرة التصور الواعى ، وليس من الممكن أن يحل الفن محل الدين بأى حال من الأحوال ، رغم أن المضمون والحقيقة واحد فيهما . وهيجل يشرح ذلك بمثال بسيط يوضح لنا هذه القضية ، وهو اذا كنا نعجب بالنحت اليونانى ، فانه مهما كان لدينا الاعجاب شديدا بصور النحت اليونانى ، وتمائيل وصور المسيح ، فان هذا يعجز عن اجبارنا على الايمان بالهة اليونان ، الركوع لصور السيد المسيح ، لأن الايمان الذى يتطلبه الدين منا ، يرتكز على شكل التصور الواعى ، ولا يرتكز على التمثلات الحسية للالهى التى تعطى انطباعا بالسر والغموض ، لان لغة الدين (الشكل الذى يستخدمه) تختلف عن لغة الفن (٢٥) ولهذا نجد أن الدين يأخذ شكل التصور ، فينتقل المطلق من موضوعية الفن الى داخلية الذات، واذا كان الفن يثير لدينا مشاعر الحياة الداخلية ، فان هذا لا يمثل سوى جانب واحد من الوعى الدينى الذى يهتم بالحياة الداخلية ، ويتضح الفارق الجوهرى بين الدين والفن ، إذا تأملنا العمل الفنى الذى يمثل الحقيقة (الروح) فى شكل حسى (شكل الواقع الخارجى الموضوعى) تمثيلا حسيا مطابقا للمطلق أو مطابقا لله ، فان الدين يضيف الى ذلك

= حاجة الى الفن لتقديم تصورات ، وهذا ما تجده فى الدين اليهودى والاسلامى . حيث لا تباح للفن وظيفة التمثيل الحسى للالهى ، وما أريد أن أؤكد عليه بوضوح هو أن الشعراء عند اليونان لم يكن لديهم تصورات مسيئة دينية قدموها فى صورة شعرية ، ولكن هم ابتدعوها وحين وجدت التصورات الدينية فى شلال مجرد فى البيانات النزولية ، بانها لم تعد فى حاجة الى الفن ولذلك يمكن أن نفسر موقف افلاطون الذى وقف مواقف المعارضة الحازمة من الهة هوميروس ، وهذا يعنى انه حين توجد التصورات الدينية بشكل مجرد ، فانها تتجاوز حدود الفن ، لان الفن لا يمكن أن يقدم التمثيل الحسى لاي موضوع ، وانما لابد أن تكون هناك قابلية فى هذه الموضوعات للتمثيل الحسى .

Ibid : p. 102.

(٢٤)

Ibid . pp. 103-104.

(٢٥)

التقوى Piety (٢٦) التي تشكل الموقف الداخلي تجاه الموضوع انطلق ،
فبالعمل الفني لا يجبرنا على الايمان أو اتخاذ موقف داخلي ، تجاه الموضوع
انطلق ، بينما الدين يساعدنا عن طريق التقوى على تحديد هذا الموقف
الداخلي .

والتقوى تتأتى عن طريق ان الذات تسمح بأن يلف الى داخلها
ما يرمي الفن الى جعله موضوعيا بالنسبة الى الحساسية الخارجية ، ويعرف
هيجل التقوى - وهي العنصر الجوهرى فى الدين لديه - بأنها عبارة عن
التواصل والاتحاد فى أصفى أشكالهما وأكثرها ودا ذاتية ، أى أنها
عبادة ، يتم فيها امتصاص الموضوعية وتمثلها ، ويغدو مضمونها بعد
تجرده من هذه الموضوعية ملك القلب والنفس (٢٧) . ويمكن ان نقول ان
الفن والدين - كل منهما - يلبي احتياجات معينة داخل الانسان لادراك
الحقيقة ، ويمكن ان يقنع الفن والدين ، ان يجد فى الفلسفة الشكل
الأصفى للمعرفة ، الذى تتحد فيه الفن والدين ، فالفلسفة تجمع بين
موضوعية الفن ، وبين ذاتية الدين ، فهي تأخذ من الفن جانبه الحسى ،
وتأخذ من الدين الذاتية التى تطهرت وصفت ، وهي - بذلك - تجمع
بين ذاتية الفكر وموضوعيته (*) . ويرى هيجل أنه اذا كان الوعى الحسى
هو الوعى الأول - لدى الانسان - من حيث الترتيب الزمنى والمنطقى ،
فان الدين فى أقدم أطواره دين يحتل فيه الفن ومنتجاته المحسوسة مكانة
هامة ، ولكن لم يقل هيجل بأن الفن يشكل أهم مكانة على الاطلاق فى
الدين (٢٨) لانه فى الدين المنزول يصبح الله موضوعا لوعى أسمى . وقد
سبق أن أشرنا الى هذه القضية حين أشرنا الى نظرية هيجل الجمالية من

Ibid : p. 104.

(٢٦)

Ibid : p. 104.

(٢٧)

(*) بعض الباحثين حاول ان يفسر علاقة الفن بالدين عند هيجل على أساس ان
الفن الذى يصل الى قمته فى بعض الحضارات يبلغ نقطة يكف فيها عن أن يكون له
فعاليته بالنسبة للحضارة التى انجبتة ، وهذا ما قد حدث بالنسبة لعصر التراجيدين
الاغريق ، ولعصر شكسبير الذى خضع للعلم الحديث ، وبالتالي قالوا بموت الفن عند
هيجل ، ليحل محله الدين ، ولكن هذا المعنى لم يقصده هيجل كما شرحنا لأن الفن
وفقا للفلسفة هيجل أحد ثلاث لحظات تدرك بها الروح ذاتها شأنها شأن الدين والفلسفة
لكل منهم جنوره فى التجربة الانسانية .

انظر فى هذا د- أميرة حلمي مطر : هيجل وفلسفة الجمال ، مجلة الفكر المعاصر ،

سبتمبر ١٩٧١ ، ص ٨٢

Hegel : op. cit., p. 102.

(٢٨)

خلال ظاهريات الروح ، وأكون - فى هذا الفصل - قد استكملت بعض الجوانب الباقصة فيها التى تبين فيها حقيقة المكانة التى يشغلها الفن فى علاقته بالعالم المتناهى The finite world وفى علاقته بالدين والفلسفة . ويتضح لنا من هذا أن الفن والدين والفلسفة ليست ظواهر معزولة عن بعضها أو عن التاريخ والحضارة التى تنشأ فيها .

٢ - « الفكرة » بوصفها أساسا للجمال والفن والتاريخ :

إن الفكرة الشماملة عند هيغل ليست أساسا للمنطق والتاريخ فحسب ، وإنما هى أساس الفن - أيضا - مثلما هى أساس فلسفته كلها (*) ، والفكرة - لديه - « هى الحقيقة الموضوعية ، وهى وحدة الذات والموضوع ، أو وحدة المثالى والواقعى ، أو المتناهى واللامتناهى ، أو النفسى

(*) المصطلح الألمانى الذى يقابل الفكرة الشماملة هو : Der Begriff ، وقد ترجمه Knox بالتمسوز فى ترجمة كتابه « الاستطيقا » ، ويشير ستيس فى كتابه عن هيغل من ٢١٢ ، إلى أن الغالبية العظمى من الذين ترجموا النصوص الهيغلية يترجمون هذا المصطلح بالفكرة الشماملة Notion ، ويرى أن هذه الكلمة الأخيرة هى الأفضل من كلمة التصور ، حيث نجد بعض المترجمين يترجمونها بالتصور Concept كما فعل لويس ، ولابد أن نعين بين الفكرة الشماملة ، وما نسميه عادة بالتصور ، فكل فكرة مجردة يمكن أن توصف عادة بأنها تصور ، ويطلق عليها اسم (الكلى) - غير أن هذا الكلى يختلف تماما عما يقصده هيغل من الكلى الهيغلى وهو عامل من عوامل الفكرة الشماملة ، لأن الكلى عند هيغل ليس تجريدا فارغا ، وإنما هو عينى تماما ، ولذلك فالتصور يمكن أن يطلق على الكليات المجردة ، بينما الفكرة الشماملة تطلق على « الكليات » بوصفها توسعا ذاتيا ، أو تعينا ذاتيا ، ومثال ذلك أن الوجود هو كلى حقيقى « فكرة شاملة » ، لأنه يخرج من داخله الجزئى الخاص به ويصبح عينيا فى الصيرورة .

قد أشار د - أمام فى كتابه عن اللهج الجبللى عند هيغل (صفحات ١٩ ، ٢٥٦ وما بعدها) إلى الخلط بين الفكرة والتصور اللامتعين والمقال المجرد ، وبين أهمية هذا المصطلح فى فلسفة هيغل ، واتفق مع ستيس فى ترجمة هذا المصطلح بالفكرة الشماملة .

ونجد بوزانكيت فى كتابه عن « تاريخ علم الجمال » يترجم هذا المصطلح بالفكرة Idea (انظر الجزء الخاص بهيغل من ٢٢٦ من الكتاب) حيث يتحدث عن فكرة الجمال عند هيغل فى الجزء الذى يضع له عنوانا The Conception of Beauty حيث يقول : يجب أن نتفكر أن الفكرة The Idea لا تعنى الوعى فقط ، ولكنها

والجسم ، على أنها الا مكان الذى يجد فى داخله تحققه العقل ، فكل هذه الأوصاف تنطبق على الفكرة ، لأنها تشمل جميع العلاقات السابقة » (٢٩) ، ومادامت الفكرة هي الحقيقة المطلقة ، فانه ينتج من ذلك اتحاد الحق والجمال ، لان منهما هو الفكرة ، لكنهما متميزان فى الشكل فالجمال هو الفكرة حين تدرك فى اطار حسي ، أما الحقيقة فهي الفكرة حين تدرك فى ذاتها أى بوصفها فكرة خالصة ، وهى لا تدرك عن طريق الحواس وإنما عن طريق الفكر الخالص أى الفلسفة (٣٠) ، أى أن الفرق بين الحق والجمال عند هيغل د هو أن الحق هو الفكرة حين ينظر إليها فى ذاتها ، ولكن الفكرة تتحول الى جمال حين تظهر مباشرة للوعى فى مظهر حسي » (٣١) ، وهذا يبين لنا الفرق بين الفكرة فى المنطق والفكرة فى الجمال عند هيغل . والفكرة عند هيغل مفهوم تاريخي - شأنها فى ذلك شأن الروح ذاته ، فكل مرحلة من مراحل الروح مثل الأسرة والأخلاق ، والدولة هي مرحلة من مراحل الفكر ، والفكر لا تصبح مطلقة إلا حين تصل الى أعلى نقطة لتطورها ، وذلك حين تقهر التناقض والعرضى والجزئى فى الأحداث والوقائع والأشياء ، ولذلك يمكن القول اذا كانت الفكرة - لدى هيغل - هي الكلى الذى يعنى ماهية الجزئى والعرضى ، فانها هي أيضا ماهية التاريخ وحقيقته ، واذا كان التاريخ - لديه - ليس تاريخا للأحداث والوقائع والصراعات الاجتماعية فحسب ، وإنما هو أيضا تاريخ الفكر ، أى تاريخ للفن والدين والفلسفة ، فان الفن والدين والفلسفة هي أرقى ما بوسع الروح المطلق بلوغه والتعبير من خلاله عن الذات استنادا الى توسط الفكرة ، وهذا يعنى أن الفن والدين والفلسفة درجات للتطور العيني للفكرة ، بمعنى أن الفن يقدم لنا المظهر الحسي للفكرة الذى يتطور فيما بعد فى الدين حتى تصل الى الفكرة المطلقة فى الفلسفة . والفكرة

تعنى الحياة والوعى التى تتجسد خلال أشكالها التمثيلية ، والفكرة كما هي لاي ان تكون متعينة فى صيرورة الحلم التى تراها بوصفها وحدة نسقية .
B. Bosanquet : A History of Aesthetic, p. 336.

ولا أريد أن استطرد فى شرح تلك الذى تحدث هيغل باستفاضة عنه فى المنطق وفى الموسوعة ، وما أود التركيز عليه هنا هو الفرق بين معنى الفكرة الشاملة فى المنطق ، والفكرة فى الفن والجمال كما أوضحها هيغل فى مقدمة كتابه د علم الجمال ، وفى الجزء الأول عن فكرة الجمال .

(٢٩) د امام عبد الفتاح : المنهج الجبلى عند هيغل (مرجع سبق ذكره
ص ٢٠٤ .

(٣٠) بيتيس : الفلسفة هيغل ، الترجمة العربية ، ص ٦٠٤ .
(٣١) د اميرة حلمى مطر : هيغل وفلسفة الجمال ، المرجع السابق ، ص ٧٩ .

عند هيجل حين تتحول من المجال العلمي (المنطقي) أو الأنطولوجي الى ميدان التحقق ، فهي انما تفعل ذلك وتحققه من خلال مفهوم أساسى هو الحرية ، لان الحرية هي العنصر الصورى فى نشاط الفكرة ، ولان حقيقتها (التى تنطبق على الفكرة) هي الحرية ، كما أوضح هيجل فى محاضراته فى فلسفة التاريخ (٣٢) وهذا يعنى أن تحول الفكرة من ميدان العلم النظرى الخالص (التى عبرت عن نفسها من خلال مقولات منطقية صرف) الى ميدان التحققات العينية معناه تحول المقولات المنطقية الى مقولات تاريخية ، أى ان الفكرة تقوم بالتجلى والتعبير عن نفسها من خلال التاريخ بتوسط عدد من المقولات الاجتماعية والتاريخية التى يبدع الوعى حياته الحرة فيها .

ويرى هيجل أن التطور الذى يتم داخل الروح يظهر فى الفن أيضاً ، لان تاريخ الفن يعرض لنا التعاقب التدريجى للتمثيلات الفنية التى تركز الى تصورات العالم ، وتمكس بالتالى أفكار الانسان عن ذاته وعن الطبيعة وعن الالهى ، ويظهر لنا هذا التطور الذى يتم داخل الفن نفسه فى الموجودات الحسية التى تقدمها الفنون الخاصة ، ولذلك يرتب هيجل الفنون تبعاً لتطور الفن - رغم أنه يعنى وجود فروق جوهرية بينهما - ولذلك يبدأ بالعمارة - أقدم الفنون - ثم النحت ، ثم الرسم ثم الموسيقى ، ثم الشعر وهو اسمى الفنون لديه ، لأنه يقدم أقصى تطابق بين الفكرة وتمثيلها الحسى (٣٣) ، ويطلق هيجل على الفكرة فى الفن اسم المثال Ideal ، وهى تلك الصورة الخاصة للفكرة التى تدرك فيها بطريقة حسية ، أى أنها الفكرة - لا فى ذاتها - بل كما تتجلى فى عالم الحس . ويمكن هنا أن نتساءل : كيف يمكن للفكرة أو المطلق أن يتجلى فى موضوع حسى ؟

يرى هيجل أن فكرة الجمال الفنى لا يجوز الخلط بينهما وبين الفكرة بما هى كذلك ، التى يقترض المنطق الميتافيزيقى انها مطلقة Absolute ، فهى فكرة متجلية فى الواقع ، مكونة واياها وحدة مباشرة Immediate Unity لأن الفكرة بما هى كذلك Idea as Such هى - فى الواقع - الحقيقة المطلقة ذاتها ، ولكنها الحقيقة فى عموميتها

(٣٢) هيجل : محاضرات فى فلسفة التاريخ ، الجزء الأول ، الترجمة العربية ،

ص ٨٤ .

Hegel : Aesthetics, p, 72-73,

التي لم تتموضع بعد ، بينما فكرة الجمال الفني لها وظيفة أكثر تحديدا ، وهي أن تكون واقعا فرديا Individual Reality بحيث يشف هذا الواقع الفردى عن الفكرة وتكون تحقيقا عينيا لها ، ولهذا لا بد أن يكون هناك تطابق بين الفكرة وشكلها بوصفه واقعا عينيا . وهذا ما يكون المثال لديه (٣٤) .

هكذا يتبين لنا كيف تتجلى الفكرة فى موضوع حسى ، فالفكرة - بطبيعتها عند هيغل - تسعى للخروج من الذاتية لكى تتموضع فى الواقع الخارجى المحسوس .

وبعد أن تبين لنا المقصود من مصطلح الفكرة عند هيغل ، يتضح لنا أنه حين يقول أن « الجمال فكرة » ، فإنه يقصد بذلك أن الجمال والحقيقة شيء واحد ، لأن الجميل لا بد أن يكون حقيقيا فى ذاته ، ويمكن أن نشرح هذه الفكرة من خلال فلسفة هيغل ، فهو يرى أنه لا بد لأى فكرة أن تحقق نفسها خارجيا ، وأن يكون لها وجود محدد ، بمعنى أن الفكرة لديه ليست ذات طابع تجريدى ، فهذا هو التصور ، وإنما الفكرة لديه لها وجود موضوعى متعين ، وكذلك الحقيقى - أيضا - لا بد أن يظهر نفسه للوعى من خلال تعيينه ، لأنه كما سبق أن أوضحنا عند معرض حديثنا عن الظاهريات ، أن الفكرة أو الحقيقة التى تكون منفصلة ومنعزلة عن الواقع الخارجى ، تكون فارغة من المضمون ، وليست ذات قيمة ، ولذلك إذا كان الجميل هو التوضع الحسى للفكرة ، فإن الفكرة لا تكون حقيقية فحسب ، وإنما جميلة أيضا (٣٥) ، وليس كل تموضع حسى هو جمال عند هيغل ، فالحسى فى العمل الفنى لا يحتفظ بأى استقلال ، ولذلك إذا توقفنا عند الحسى - فقط - لادراك الجميل ، فلن نلزمه ، لأن الجمال ليس تجريدا من تجريدات ملكة الفهم ، التى تعجز عن ادراك الجمال ، لأن ملكة الفهم ، بدلا من أن تسعى الى ادراك الوحدة بين الحسى والفكرة ، نجدها تقف عند مختلف لعناصر التى يتكون منها الحسى ، ولا تستطيع - بطبيعتها - أن تتجاوز هذا لفهم الوحدة بين الذات والموضوع ، المتناهى واللامتناهى ، لأنها - أى ملكة لفهم Understanding محدودة بحدود المتناهى والعرضى ، بينما الجمال لا متناه وحر ، وبالتالى لا يمكن أن تدركه ، ويرى هيغل أن الغموض الذى يكتنف فهمنا الجميل يتأتى من

Ibid : p. 73-74.

(٣٤)

Ibid : p. 111.

(٣٥) :

تكوننا ننظر له بوضعه مجرداً ومستقلاً عن المحسوس وعن الفكرة (٣٦) .
وواضح من أن المقصود وراء تحديده فكرة الجميل . هو نقد الفلسفة
الكانطية .

٣ - الجمال في الطبيعة وسماته :

إذا كان الجمال عند هيجل هو الفكرة التي تعبر عن الوحدة المباشرة
بين الذات والموضوع ، فإن هذه الجمال لا يتحقق إلا في الجمال الفني ، لأنه
ينبع من الروح (أو الإنسان) بينما الجمال الطبيعي هو أول صورة من
صور الجمال ، لأنه الصورة الحسية الأولى التي تتجلى فيها الفكرة ،
والطبيعة - تعنى عند هيجل - هي الفكرة في الآخر ، والفكرة هنا ليست
الفكرة في ذاتها ، وإنما هي الفكرة مطورة في وسط خارجي حسي ، وإذا
كانت الطبيعة جميلة ، فهناك درجات لهذا الجمال مرتبة حسب اقترابها
من الكائن الحي (الإنسان) الذي يمثل الوحدة الجوهرية بين الجسم
والروح ، ولذلك فادنى درجة من درجات الجمال الطبيعي هي جمال المادة
الجامدة بما هي كذلك ، لأنه ليس في المادة الجامدة وحدة فكرية بين الفكرة
وتحققها الخارجي ، ولذلك تصعد إلى درجة أرقى في الجمال - حين نصل
إلى الظواهر الطبيعية العضوية - التي نجله في النبات ، حيث نجد
تناسقها بين الأجزاء ووحدة بينها ، ثم تصعد درجة أخرى في الحياة
الحيوية التي هي أرقى من الحياة النباتية ، لأنها تبرز الفكرة ، أي الوحدة
في الاختلاف (٣٧) . وإذا كان هيجل يدرس الجمال في الطبيعة ، فإنه
يدرسه لكي يفهمه ، ولكي يبرز النقاىص الموجودة فيه ، أي لكي يبرز
الجمال الحقيقي ، وهو الجمال الفني بوصفه جمالا يعبر عن اللاتناهي
والحرية ، ولأنه يعبر عن الفكرة التي هي لا متناهية بشكل مطلق ، ولذلك
فالفن وحده هو الجميل حقا ، وجمال الطبيعة أدنى مرتبة من جمال الفن
بنفس الدرجة التي تقل بها الطبيعة بصفة عامة عن الروح ، لأن الفن هو
خلق للروح . ورغم ذلك يتوقف هيجل طويلا أمام الجمال في الطبيعة

Jack Kaminsky : Hegel on Art. An Interpretation of (٣٦)
Hegel's Aesthetics, State University of New York Press, 1962,
p. 10.

Hegel : Aesthetics, p. 116.

ليهدرس سماته وخصائصه ، من خلال جدل البنى الهيغلي Negative Dialectic فينتقل انتقلا منطقيا من الطبيعة الجامدة الى الطبيعة النباتية الى الطبيعة الحيوانية ، وهو يبحث عن فكرة الجمال وعن تحققها العيني ، فيدرك أن الجمال في الطبيعة يفتقد الى المثال ، « بمعنى ان فكرة الجمال في الطبيعة لا تتشكل تشكلا دالا على تصورهما العقلي في الطبيعة » (٢٨) بينما في الجمال الفني تتحول الى مثال ، بمعنى أن الفن - هنا - يرتفع بالكائنات الطبيعية والخسبية الى المستوى المثالي ويكسبها طابعا كليا حين يخلصها من الجوانب العرضية والوقعية ، فالفن الجميل يرد الواقع الى المثاليه ويرتفع به الى الروحانيه (٢٦) وهذا ما يفتقد اليه الجمال في الطبيعة ، ويمكن ان تتساءل لماذا يميز هيغل بين الانساب وبين الطبيعيه والحيوان ، هذا التمييز الذي يؤسس عليه تمييزه بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ؟

والحقيقة أن هيغل يجعل يجعل من الانسان كائنا أرقى من الموجودات الأخرى ، نتيجة لان وجود الانسان - في الحياة - ينطوي على عدة سمات : أولها : أن الكيان العضوي والجسماني يتبدى بوصفه كلية مثالية تكشف عن الجوانب الروحية الداخلية فيها ، بينما الطبيعة شيء جامد لا تكشف عن هذا الطابع المثالي ، وثانيها : أن النفس الانسانية تفصح عن جوانبها الداخلية ، وثالثها : أن كلية الانسان لا تتحدد بعوامل خارجية ، فهي ليست جامدة مرتبطة بالمكان الذي توجد فيه كالأجسام التي لا تتحرك الا بفعل قوى خارجية بل ان كلية الانسان تنصاع في حركتها وصوريتها نتيجة لعوامل داخلية ، فترجع الى نفسها ، وتجد غايتها في داخل ذاتها ، ولذلك فإن أهم ما يميز الانسان عن الطبيعة الجامدة ، والحيوان - عند هيغل - هو الحرية والاستقلال ، وتظهر هذه الحرية - بصورة رئيسية - في الحركات العفوية للانسان ، بينما الحيوان حتى حين يصدر أصواتا ، فإنه لا يصدرها الا نتيجة لدافع خارجي (٤٠) ، وإذا كان الانسان يعيش في بيئة خارجية مثل الحيوان ، فإن الطابع المثالي يظهر عند الانسان حين يخضع العالم الخارجي من أجل ذاته، عن طريق استعماله للأشياء الخارجية،

(٢٨) د. اميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٤ ،

ص ١١٢ - ١١٤ .

Hegel : op. cit., p. 123.

(٣٩)

Ibid : p. 122.

(٤٠)

أى إعادة انتاج ذاته بلا انقطاع على حساب ما ليس هو ذاته (*) . وهذا الطابع المثالى هو الفكرة الجوهرية - لدى هيغل - التي تميز الوجود فى الحياة لدى الانسان عن الكائنات العضوية والا عضوية الأخرى ، ولذلك اذا نظرنا الى الجمال الطبيعي على ضوء هذا المفهوم السابق الذى يفرق بين الانسان والكائنات الأخرى ، سنجد أن الجمال الطبيعي ليس جميلا فى ذاته ولذاته ، وليس موجودا بسبب ظاهرة الجميل ، وانما هو جميل بالنسبة للآخرين ، أى بالنسبة الينا - نحن - أى بالنسبة للوعى المدرك للجمال (٤١) .

لكن لماذا تبدو لنا بعض الأشياء والكائنات الطبيعية جميلة فى ال « هنا » المباشر ؟ هل نتيجة لحركة الحيوان ، أم نتيجة للطريقة التى يشبع بها احتياجاته ؟

ولكى يجيب هيغل على هذا التساؤل ، فانه يقارن بين الجمال الطبيعي ، وبين الجمال الفنى ، لكى يظهر لنا خصائص الجمال الطبيعي ، فمثلا اذا كنا نعجب بالحركة لدى الحيوان ، سنجد أنها اعتباطية ، بحيث تبدو وكأنها محكومة بالمصادفة ، بينما الحركة فى الموسيقى والرقص ليست اعتباطية وانما منظمة ومحددة وعينية وإيقاعية ، وهى حركة مقصودة بينما الحركة عند الحيوان هى اندفاع ناشئ عن اثاره عرضية ومحدودة . وكذلك الطريقة التى يشبع بها الحيوان حاجاته . أما اذا رأينا فى حركة الحيوان تعبيرا عن نشاط عقلائى ، وتعاوننا بين جميع الأجزاء ، فهذا يعنى أننا قد قمنا بصياغة حكم ، وهذا الحكم يصدر عن ملكة الفهم ، ولذلك يرى هيغل ان الحياة الحيوانية ليست ممثلة للجمال ، لان الجمال يستمد مفهومه - لديه - من الشكل الذى يتميز بمداه المكانية أو الزماني ويتحدده وبشكله وحركاته ، بينما الجمال الطبيعي لا يستمد مفهومه من هذا التنوع ، ولا يستمد وجوده من أشكال هذا التنوع ، وانما من الأشياء المحسوسة التى تجتمع وتلتئم لتشكل كلا واحدا . ولهذا فالوحدة فى الجمال الطبيعي غير مقصودة ، لانه يحكمها - فى الأساس - قاعدة أو قانون ، بينما نلاحظ أن الوحدة فى الجمال الفنى مقصودة بين أجزاء العمل الفنى ، أى أن الوحدة فى Harmony لتحقيق التناغم

(*) تظهر هذه الفكرة فى المنطق - أيضا - حين يتحول الذات والموضوع الى وحدة واحدة بحيث نجد أن كلا منهما يحيل الى الأخر .
(٤١) على ادم : فصول فى الالعب والتلذذ والتاريخ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ٢٢٩ .

الوحدة في الجمال الفني ليست ظاهرة ، وإنما غير مرئية ويديرها الفكر الجمال الطبيعي ضرورة تملئها طبيعة الأشياء والكائنات الطبيعية ، بينما في عمق العمل الفني (٤٢) . ونتيجة لهذا ، فإن هيجل يرى أن طريقتنا في النظر الى الموضوعات في الطبيعة هي المستثناة عن وصفها لشيء ما بأنه جميل ، وهذا يعنى أن الجمال - هنا - هو حكم ذاتي وليس موضوعيا أى ليس كاعتنا في الموضوع الطبيعي ذاته وإنما نسمطه من عندنا ، ومثل ذلك - ليتدل على وجهه النظر هذه - أن الأشياء الغربية وغير المألوفة لدينا من أشكال الطبيعة والحيوانات (مثل سمكة لها اربع عيون) نطلق عليها انها قبيحة ، لأنها لا تشبه العضويات التي اعتدنا على رؤيتها ، أو التي تتناقض مع تجربتنا اليومية ، وكذلك نطلق صفة الغرابة على عضويات الحيوانات التي تتجمع أعضاؤها على نحو لا يضاهاى ذلك الذي ألفناه . بينما نجد العالم المتبحر في دراسة هذه الكائنات - المعتاد على رؤية هذه الأشكال - لا يرى انها قبيحة (٤٣) .

وعلى ذلك فإن طريقتنا في النظر الى الموضوع الطبيعي هي الجميلة من حيث هي ذاتية ، لأن الوحدة الذاتية لم تصبح وحدة قائمة بذاتها في الطبيعة ، ونحن حين ننظر للكائنات الطبيعية ، ندركها ادراكا مباشرا ، ثم نسقط عليها مدلولها ، وفكرتها ، من خلال استخلاص ما هو عام في الطبيعة . ويستخدم هيجل للتعبير عن ذلك كلمة Sense (*) ، بمعنى أن الانسان حين يدرك الطبيعة فإنه يسعى للكشف عن العقلانية المحيطة للطبيعة وظواهراتها ، وبناء على ذلك فإننا اذا أردنا أن نتحدث عن الجمال في الطبيعة ، فإننا نتحدث عن درجة من الجمال أدنى من الجمال الفني ، لأن التطابق الحسى العيني للفكرة يكون في الطبيعة أقل منه في العمل الفني ، ولذلك يمكن أن نصف الطبيعة بأنها جميلة - من حيث هي تمثيل حسى للفكرة - بقدر ما تكشف الملاحظة الحسية في الوقت نفسه عن

Hegel : op. cit., p. 128.

(٤٢)

Ibid : p. 128.

(٤٣)

(*) يذكر هيجل أن لكلمة Sense معنيين متقابلين ، فهم من جهة تعنى أداة ، الادراك المباشر ، أى الحواس ، ومن جهة ثانية تعنى معنى أو دلالة Significance الفكر (والكلمة - كلمة لاتينية لها معنيان ، الرعى المباشر ، والفكر) .

راجع العاصى المختلطة لهذه الكلمة في قاموس Chambers Twentieth Century Dictionary, 1962, p. 1232-33, and see Hegel : Aesthetics, p. 128-129.

والهم أن تشير الى أن هيجل يستخدم هذه الكلمة بمعنيها معا ، لأن ادراك الطبيعة ودلائنها مرتبط بالحص أيضا .

الضرورة الباطنية للتنظيم الشامل وعن نوافقه ، ولكن تبقى الوحدة بين التمثيل الحسى للفكرة داخلية لا تعرض نفسها للحدس فى شكل فكرى (٤٤) .

ويعرف هيجل الجمال الطبيعى بأنه التلاحم بين التشكيلات الطبيعية العينية وبين المادة فى هوية مباشرة ، فالشكل - فى الطبيعة - ملازم للمادة بوصفه ماهيتها الحقيقية ، وهذا ما نجده - على سبيل المثال - فى قطعة البلور الطبيعى الذى نعجب بتشكيلاته ، ونجده - كذلك - فى الحيوانات وفى أعضائها وفى حركاتها . ونتيجة لهذا الطابع اللامتعين للحياة الباطنية فى الجمال الطبيعى ، يتضح لنا أن الجمال الطبيعى يبدو لنا فى صورة التوافق بين الأجزاء ، فتشكيل طائر - مثلاً - يقتضى بالضرورة توافقاً معيناً بين الأجزاء تساعده على الطيران . وهذا يعنى أن أجزاءه لا تستجيب الا لمتعضيات خارجية محدودة . والجمال الطبيعى ليس فيه وحدة واحدة ، تحقيقاً للفكرة ، كما هو الحال فى العمل الفنى ، وإنما نجد تنوعاً ثرياً من الموضوعات والأشكال تظهر فى الجبال والأنهار والأشجار والحيوانات . وفى داخل هذا التنوع الطبيعى ، نلاحظ توافقاً ممتعاً بين الأجزاء المكونة للمشهد الطبيعى . تثير فىنا الاهتمام . ولذلك تقوم علاقة خاصة بين الجمال الطبيعى ، وبين ما يثيره فىنا من انفعالات ، فمثلاً سكون الليل ، وضياء القمر ، وروعة منظر البحر ، وجلال السماء ، كل هذه المشاهد نعطيها دلالات ومعانى لا تنتمى للمشاهد نفسها ، بل تنتمى الى الحالات النفسية والانفعالات المتولدة عنها ، فحين نعجب ببعض الحيوانات ، فإن هذا يرجع الى تصورنا الخاص عنها ، وإلى حالتنا النفسية الخاصة (٤٥) .

ويرى هيجل أن الحياة الحيوانية هى ذروة الجمال الطبيعى ، لأنها تعبر عن درجة معينة من العلاقة بين النفس والجسد ، رغم أن عضو الاحساس لدى الحيوان محدود ومرتبطة ببعض الصفات ، لأن الدورة الحيوية ضيقة ، واهتمامات الحيوان مرتبطة بالحاجات الطبيعية مثل الغذاء والتناسل ، ولذلك فحياة الحيوان الطبيعية لا تكشف عن نفسه ، ولا تجعلها تنبثق من الداخل ، والانسان وحده - أو الأنا الواعى - هو القادر على اضفاء الطابع المثالى الروحى على الواقع ، ولذلك يرتدى الواقع الخارجى شكل الفكرة . وتلك هى النقيضة الرئيسية من نقائص الجمال

Hegel : op. cit., p. 129.

(٤٤)

Ibid : p. 28.

(٤٥)

الطبيعي التي تجعله أدنى من الجمال الفني ، لأن الجمال لدى الحيوان جمال مجرد ، أي أن هيئة الحيوان أو شكله لا تنم عن تعبير داخلي عميق ، لأن الحياة الداخلية وقف على الانسان الذي نجده لديه امتلاكاً للحياة النفسية أو الفكرة التي تتجسد في الحسى ، ولذلك يفتقد الجمال الطبيعي الى المثال (المثل الأعلى في الفن) (٤٦) وإذا كان الجمال الطبيعي هو الجمال المجرد الخارجى ، فكيف يمكن تحليل هذا الجمال الطبيعي ؟ ثم ما هي السمات العامة للجمال الطبيعي ؟ ان الجمال الطبيعي ، كما يظهر عند الحيوان بوصفه أرقى من الجماد والنبات ، له طابع محدود ، لأن داخله ، بدلا من أن يتجسد عينيا في شكل وحدة النفس ، يبقى فى حالة تجريد وعدم تعين . ولذلك يرى هيجل ان الجمال الطبيعي مرحلة من مراحل الجمال بشكل عام ، ولم يتوصل بعد الى الوحدة العينية للفكرة ، التي تتحقق فى شكل ، ولذلك لا يمكن البحث عن هذه الوحدة فى الجمال الطبيعي ، وأقصى ما يمكن أن تقدمه - بخصوص تحليل الجمال الطبيعي - هو فحص تحليل لمختلف العناصر التي يتركب منها الجمال الطبيعي ، ولذلك إذا فصلنا عناصر الجمال الطبيعي عن بعضها البعض سنحصل على تعين خارجى ، ولكن لانحصل على الشكل المماثل للفكرة الشاملة ، لأن الجمال الطبيعي هو جمال مجرد لم يتوصل الى التعبير عن الوحدة العينية بين الداخل والخارج . ولذلك تبقى الوحدة فى الجمال الطبيعي وحدة خارجية (٤٧) .

أما السمات العامة للجمال الطبيعي ، فهي التناظم - Regularity -
 والتماثل Symmetry والتبعية للقوانين Conformity to Law
 والتناغم Harmony . (٤٨) .

أما التناظم فالمقصود به فى الجمال الطبيعي هو تكرار وجه واحد بشكل معين ، مما يعطى الشكل الطبيعي وحدة ما ، وهذه الوحدة بعيدة عن الكلية العقلانية للفكرة العينية ، لأن الجمال الطبيعي يوجد بالنسبة للملكة الفهم المجرد التي تعقل التساوى والتماثل الجسديين ، بمعنى أن التناظم هنا مجرد وليس عينيا (٤٩) .

Ibid : p. 132. (٤٦)

Op. Cit., p. 132-133. (٤٧)

Ibid : p. 134. (٤٨)

Ibid : p. 134. (٤٩)

يجب أن نشير الى أن كلمة التناظم Regularity هي ترجمة الكلمة الالمانية
 . Regemässigkeit

أما التماثل فهو يشبه التناظم ، لأنه يتمثل في تكرر شكليين ، يتناوب كل منهما مع الآخر ، بينما التناظم هو تكرر شكل واحد ، والتماثل حدة أكثر تنوعا ، لأنه ليس هناك تساوي بين الوحدات ، وهو تناوب ا تكرار مع شكل آخر يتكرر بدوره وهو غير مساو وغير مماثل للشكل الآخر . ونلاحظ أن الجماد كالبللورات لها تشكيلات لا حياة فيها ، تتميز بالتناظم والتماثل التي تلعب فيهما التجريدات دورا غالبا ، بينما يرى هيجل أن النبات متفوق على البللور ، ويظهر فيه التناظم والتماثل أيضا ، ولكنه لا يملك الحياة المتحركة ووحدة الاحساس . وأشكال الأوراق والبراعم في النبات شبيهة بأشكال البللورات التي تعتمد على التناظم والتماثل ، التي تظهر أيضا في الحيوان ، التي تتمثل في وجود عينين وذراعين وساقين ، وبعض الأجزاء غير المتناظرة مثل القلب والرئة . ونلاحظ أن الجمال الطبيعي هو جمال مجرد لأن سمات الجمال الطبيعي - وهي التناظم والتماثل والتناغم والتبعية للقوانين - لا تعبر عن الداخل . فمثلا صورة المجموعة الشمسية ، ودران الكواكب حول الشمس ، تنتج من طبيعة القوانين الصارمة التي تنصاع لها الكواكب في دورانها حول الشمس مثل قانون الجذب والطرود . فالتناظم والتماثل يظهر - هنا - في المجال الطبيعي نتيجة لفعل القوانين التي تحدد الأشكال البالغة التنوع للعضويات الحية العليا ، فتبرز الفروق المختلفة بين العناصر ، كما تبرز الوحدة أيضا (٥٠) .

وهذا يعني أن القانون يمارس سلطاته بكيفية مجردة في الطبيعة ، دون أن تتأثر عنه إتاحة فرصة لظهور الفردية ، ولذلك تبقى الحرية مفتقدة ، ولا تظهر - أيضا - الذاتية التي تضفي الطابع المثالي والروحي على الواقع في الجمال الطبيعي . أما الانسجام (التناغم) Harmony في الجمال الطبيعي ، فهو ينتج عن العلاقة بين الفروق الكيفية التي تظهر كوحدة متناسقة تبرز كوحدة واحدة ، ويظهر التناغم واضحا في توافق الأضداد بين الكواكب والنجوم في المجموعة الشمسية التي تبدو ككلية جوهرية . ولكن التناغم في الطبيعة مختلف عن التناغم في العمل الفني ، لأنه قابل للدراك الحسي فقط ، ولا يقدم الذاتية الحرة ، بينما التناغم في الموسيقى - مثلا - يعبر عن ذاتية أسمى وأكثر حرية ، كما سيتأتى عرض ذلك بالتفصيل حين نتعرض لنظرية الموسيقى عند هيجل (٥١) .

Hegel : Aesthetics, p. 135-138.

(٥٠)

(٥١) انظر أيضا

بعد أن حلل هيغل الجمال الطبيعي ، وخلص الى أنه جمال أدنى من الجمال الفني ، فانه يبين أن ما يقصده من موضوع دراسته عن الجمال هو الجمال الفني بالتحديد وكأن تحليله للجمال الطبيعي مقدمة للجمال الفني ، على أساس أن الجمال الطبيعي هو أول تعبير عن الجمال ، ويمكن هنا أن نتساءل كيف يختلف انجمال الطبيعي عن الجمال الفني ؟ ولماذا يكون الجمال الفني أكمل وأسمى من الجمال الطبيعي ؟ ، هل لأن الطبيعة ناقصة بالضرورة ، وبالتالي فجمالها ناقص ، وكيف يظهر هذا النقص ؟ والحقيقة أن هذه التساؤلات تبرز ضرورة المثال ideal وأهميته في فكرة الجمال ، فاذا تحدثنا عن الجمال بوصفه فكرة ، أى عن الجوهرى والكلى والعام في الجمال ، فان هذا نجد جذوره لدى أفلاطون (*) الذى يرى أن الفكرة هي وحدها الحقيقة ، ولكن يختلف أفلاطون عن هيغل ، فى أن الفكرة الأفلاطونية لم تأخذ بالمعنى الحق لكلمة الفكرة الذى نجده عند هيغل ، بمعنى أن الفكرة عند أفلاطون تطابق الحقيقة اذا نظرنا اليها فى شموليتها وكليتها ، بينما عند هيغل لا يبد للفكرة لكى تكون مطابقة للحقيقة أن تتجاوز طابع الذاتية لكى تتموضع فى الواقع الخارجى الموضوعى ، وتحقق وحدتها الفكرية بين الذات والموضوع ، فلا بد للفكرة - لدى هيغل - من أن تتجسد فى الفرد العيني الحر ، ومثال ذلك : أن الحياة مثلا لا توجد الا فى شكل كائنات حية فردية ، والخير لا يتحقق الا عن طريق بشر أفراد ، وكل حقيقة لا تكون حقيقة الا بالنسبة لوعى يعرف .

ولذلك يحرص هيغل على تجاوز الطابع السلبي للفكرة ، ويرفض الفصل بين وجود الفكرة وتمثيلاتها الواقعية ، ويفضل هذه الوحدة الايجابية ، توجد الفكرة وجوداً ايجابياً بالنسبة الى ذاتها ، وتكون وحدة وذاتية لا متناهيتين ، وبواسطتهما تنتسب الى ذاتها (٥٢) .

وبناء على ما سبق يمكن تصور فكرة الجمال بوصفها ذاتية عينية

(*) ان الفن عند أفلاطون لا يحاكي الطبيعة ، وانما يحاكي الحقيقة المثالية ، والحقيقة انه رغم الاختلاف بين أفلاطون وهيغل ، الا انه يمكن أن نلمح تاثر الأخير بأفلاطون لاسيما قيما يتصل بالبعد الكلى فى الفن ، وقد عرض أفلاطون لأرائه الجمالية فى محاورات هيبياش ، وايون ، والجمهورية فى الكتاب الثالث والعاشر .

See : K. Aschenbrenner & A. Isnberg : Aesthetic Theories : Studies in the Philosophy of Art, New Jersey, pp. 1-36.

Hegel : Op. cit., p. 143.

Ibid : p. 143.

الى جانب شموليتها أيضا ، فهي ليست فكرة الا بقدر ما تجد واقعها في
الفردى العيني .

والفرق بين الجمال الطبيعي والجمال الفنى . أن الفكرة فى الجمال
الطبيعى لتحقق فى الفردى الطبيعى المباشر ، وهو الفردى الذى لا يسمى
الى التعبير عن الداخلى فى الخارج ، وانما الخارجى يبدو وكأنه لا صلة له
بالداخلى ، ومثال ذلك : هيئة الحيوان الذى لاينم تعبير وجهه عما فى
داخلة ، بينما الفكرة فى الجمال الفنى تتحقق فى الفردى الروحى ، وهو
الشكل الذى يطابق الكلية الحقيقية لمضمون الفكرة ، لأن تشكيلات الروح
فى الانسان أكبر وأعنى ، ولذلك تستخدم وسائل متعددة للتعبير عن ثراء
الروح وغناه (٥٣) . ونلاحظ أن الوجود المباشر الذى يبدو الفرد فيه
وكانه محروم من الحرية - وهى أساس الجمال عند هيجل - لأن الفرد
يكون فى حالة تبعية لأشياء مغايرة لذاته ، ويبندو الرابط بينه وبين الواقع
الخارجى وكأنه أت من الخارج ، أى يبدو كأنه ضرورة خارجية مثلما يوجد
الحيوان فى حالة تبعية دائمة للطبيعة الخارجية من برد وجفاف وقلة
غذاء . ولكن الانسان يتعرض فى وجوده الجسمانى لنفس حالة التبعية -
وان كانت فى درجة أقل - للقوى الطبيعية الخارجية ، ويتعرض للمخاطر
نفسها ، وللموانع التى تعوق تلبية احتياجاته الطبيعية . ولكن كلما
صعدنا الى الحاجات الروحىة ، سنجد أن التبعية ليست مطلقة ، وانما
نسبية تماما ، فالانسان لا يبدو فى العالم الروحى عالما قائما بذاته ،
وانما هو يحرص على فرديته ، فيغدو - أحيانا - وسيلة فى خدمة آخرين ،
وفى خدمة غاياتهم المحدودة ، وأن يستخدم الآخرين كوسائل له (٥٤) .

وهنا يرصد هيجل أن نثر (*) الحياة اليومية يظهر ، حين يجند
الانسان الفردى نفسه فى حالة تبعية لعوامل خارجية مثل القوانين
والمؤسسات السياسية ، ويشعر أنه مجبر فى الامتثال لها دون أن يتساءل
هل تتفق أو لا تتفق مع كيانه الداخلى ؟ أى أن النثر يرتبط بالوجود

(٥٣) Ibid : p. 144.

(*) كلمة النثرى prose لها معنيان ، فهى تعنى لديه النثرى ، وتعنى أيضا

(٥٤) Ibid : p. 144.

فى نفس الوقت المبثقل ، وحين يقول هيجل عن شيء ما أنه نثرى ، فإنه يقصد فى الوقت
نفسه أنه مبتذل وعادى .

الطبيعي المباشر ، بينما الشعر (***) يرتبط بالوجود الكلي الروحي ، الذي يعنى فيه الفرد أنه جزء من الكل الاجتماعى الذى ينتمى اليه ، ولعل هذا ما حدا بأحد الفلاسفة المعاصرين ، وهو جورج لوكاتش G. Lukacs الى القول بأن نشأة الرواية (النثر) مرتبطة بوجود هذا الانفصال بين الأنا الفردية والكل الاجتماعى (٥٥) ، ونتيجة لعدم وعى الفرد بمدى اتفاقه أو اختلافه مع المؤسسات الاجتماعية ، فانه يشعر بعدم الحرية ، ويتبدى العالم - لديه - بوصفة كثرة من التفاصيل التى تنقسم الى عدد لا متناه من الأجزاء ، ولذلك تبقى حرية الفرد شكلية ، لأن ارادته ليست تابعة من داخله عن وعى ، وانما مرتبطة بالعوامل الخارجية الطبيعية ويتعذر عليه تخطى حدوده . ويرصد هيجل - هنا - أن الوجه الانسانى يحمل تعبيراً ما دائماً ، فبعض الوجوه تحمل أثر الأهواء المدمرة ، بينما وجوه أخرى تنم عن تسطح وعمق داخليين ، ونجد الوجوه تحمل تعبيراً يختلف عما نألفه من تعبيرات ، ويتميز الأبطال - أجمل المخلوقات فى رأى هيجل - بوجوههم التى تبقى الخصوصيات الداخلية فى حالة عدم تفتح ، لأن صدورهم لا تجيش بأى هوى محدد ، ولا تفلح الهوموم الانسانية فى اصفاء طابع الضرورة الكثيبيية على وجوههم ، ولكن على الرغم من أن الأبطال يبذلون وكانهم يحتوون . الامكانيات كلها ، فان وجوههم تفتقر الى أعماق سمات الروح (٥٦) . ويريد هيجل ان يخلص من هذا ، الى تقسيم الوجود الى نوعين ، أولهما : الوجود الطبيعى المباشر ، الذى يعتمد على الوجود الفيزيائى والمادى وطابعه الأساسى هو التناهى ، وهذا الوجود يفصح عن نفسه فى حياة الحيوان ، والمرحلة التى ينغمس فيها الانسان فى الوجود الحسى ، ولا يتجاوزه ، والجمال الذى يعبر عنه - هذا الوجود الطبيعى المباشر - هو الجمال الطبيعى ، والانسان فى حالة الوجود الطبيعى المباشر يشعر بغيجه نتيجة للحدود المتناهية التى تحيط به من العالم الطبيعى والمادى ، وتحاول أن تجمله تأبها لها (٥٧) .

وثانيهما : الوجود الروحي ، وهو الوجود اللامتناهى ، وهو الذى يتطابق فيه الفكرة مع واقعها العينى ، وفى هذا النوع من الوجود ، يسعى

٥٦ * يقصد هيجل - شعرى Poetry هنا الفن الذى يعبر عن المثال ، ويفضى الى نوع المادى والروحي ، الأشياء .

G. Lukács : The Meaning of Contemporary Realism, Merlin (٥٥)
Press, London, 1979, p. 27.

Hegel : Aesthetics, p. 161, (٥٦)-

Fbid : p-144, (٥٧)

الانسان الى الحرية ، على مستوى أعلى ، حيث يجدها في الفن ، لأنه يشعر أن الحدود المتناهية للطبيعة ولذاته ، لا تعبر عن أشكال الروح وغناه ، فيسعى الى توسط أشكال أخرى ، يعبر بها عن نفسه ، بدلا من التعبير المباشر من خلال الوجه الانساني ، ولذلك يسعى الى الفن ، فيكتشف الانسان أن واقع الفن يكونه المثال ideal (٥٨) . وهذا يعنى أن الجمال الفني ضرورة تستلزمها نقص الواقع المباشر ، لأنه يفضل الفن ، نعتق الحقيقة من محيطها الزمني ، ومن ارتباطها بالأشياء المتناهية ، وتكسب في الوقت نفسه تعبيراً خارجياً نستشف من خلاله غناية الطبيعة والنثر ، ونكتشف الحرية والشعر .

٤ - الجمال الفني أو المثال (The Beauty of Art or the Ideal)

بعد أن استعرض هيجل الجمال الطبيعي ، وبين أوجبه النقص المختلفة ، التي لا تجعله معبرا عن فكرة الجمال من حيث هو فكرة لها تعينها الواقعي ، يرى هيجل أن الجمال الفني يعبر عن فكرة الجمال من خلال التوسط أي المثال ، بينما الجمال الطبيعي هو جمال مجرد ومباشر دون توسط . لكن كيف يتناول هيجل الجمال الفني ؟ . يتناول هيجل الجمال الفني من خلال حديثه عن ثلاث نقاط رئيسية وهي :

(أ) المثال .

(ب) العمل الفني بوصفه تحققاً للمثال .

(ج) ذاتية الفنان الخلاقة بوصفه مبدعا للجمال الفني .

(أ) المثال كما هو : The Ideal as Such

إن مدخل هيجل للحديث عن المثال هو الفردية الجميلة Beautiful Individuality . ويقصد بها النفس التي تستطيع أن تظهر بتمامها ، وتعتبر عما في داخلها في الفن ، وبالفن ، وهنا ، يظهر استفادة هيجل من

Ibid : p. 152.

(٥٨)

مفهوم النفس الجميلة عند شينر (٥٩) التي اتخذها أساسا جماليا في فلسفته ، ونجد هيجل يستفيد بها هنا ، من حيث هي تعبير عن الوحدة بين الداخل والخارج ، أو الذات والموضوع ، بحيث يكون الخارج-معبرا كإقصى ما يمكنه أن يستطيع عن الداخلية العميقة ، ويستعين هيجل ببعض أبيات من أفلاطون (٦٠) لكي يبين أن الفن الجميل يجعل من كل وجه من وجوهه Argus (*) ، له ألف عين ، كي تتبدى النفس الروحية المميزة في جميع شروط الظاهر وإجتمالاته. أي أن الفن يساعدنا في رؤية ما لا يرى ، وتغدو - الأعمال الفنية الجميلة - هي العين العاكسة للنفس الحرة في كل لا تناهياها الباطن (٦١) . ويقصد هيجل بالفردية الجميلة تلك الشخصية الفردية المميزة التي تتجاوز وجودها الطبيعي الحسي المباشر وترتفع الى مستوى الحرية والاستقلال الذاتي غير المتناهي ، ويتم هذا التسامي عن طريق الفن ، بيد أنه لابد أن تكون النفس ذات مضمون روحي واع حتى يتجسد في الفن ، لأن النفس المسطحة الأسييرة - والمنغمسة - في الحياة الحسية ، تكون غير واعية بمضمونها المحدد ، وعلاقتها بالواقع الخارجي ، لأنه إذا كانت النفس ذات مضمون ناقص أو مشوه فإنه ينعكس في الفن - بدوره - في شكل مجرد : ولهذا فإن النفس الواعية بمضمونها الروحي تجد في الفن مجالها الأثير لتحقيق التوافق بين الداخل والخارج ، لكن بشرط أن يكون الداخل متوافقا مع ذاته لأن هذا هو الشرط الوحيد لامكانية كشفه الخارجي (٦٢) . فمن طريق الفردية الجميلة يستطيع الفن أن يستبعد العرضي والخارجي ، ويدع جانبا كل ما لا يتطابق في الخارج مع الفكرة ، ونتيجة لهذا التطهير Catharsis يخلق الفن « المثال » .

(٥٩) تركز نظرية شيلر على افتراض أن الإنسان يتبع عالمين (عالم الحس ، وعالم الروح) كما أنه مطالب بتلبية كلا الطرفين ، ولذلك يرى أن الجمال هو الذي يوفق بينهما رغم ما قبيها من تعارض ، فالجمال بين المادة والشكل ، وبين الحس والعقل ، وبين الذاتي والموضوعي ولن يصبح الإنسان حرا الا بعد تحقيق هذا التوافق ، وهذا يتم عن طريق التربية الجمالية للإنسان ، ولذلك فإن مفهوم النفس الجميلة ليس وسيلة لتحقيق التوافق النفسي فحسب ، وإنما لتخليص المجتمع من شروره أيضا

Hegel : Aesthetics, p. 153-154.

(٦٠)

(*) أرجوس Argos هو أمير من أمراء مدينة أرجوس Argus : ، تقول

الأساطير اليونانية أنه كانت له مئة عين ، وأن خمسين منها كانت تبقى مفتوحة دوما .

Joseph Kaster : Mythological Dictionary. (Art : Argus),

A Wide View. Perigee Book, New York, 1980.

Hegel : op. Cit., p. 154,

(٦١)

Ibid : p, 155,

(٦٢)

ويمكن أن تضرب مثالا يوضح ذلك من خلال الرسام - رغم أنه أقل اهتماما بالمثال في الفن من وجهة نظر هيغل - حين يرسم إنسانا (بورتريه Portrait) ، فإنه ينحى جانبا جميع الخصوصيات الخارجية لهيئة مثل الشكل واللون ، أي يستبعد الجانب الطبيعي المباشر من الوجود المحدود ، فلا يحرص تماما على نقل مسام الجلد مثلا ، ولكننا نجده يصور الطابع العام للشخص الذي يرسمه ، وينقل لنا خواصه الروحية الدائمة (٦٣) وهذا يعني أن الفنان يستبعد المحاكاة الآلية الساذجة التي تصر على تصوير الشخص في حالة سكون تصويرا سطحيًا وخارجيًا ويهتم بإبراز المعالم التي تعبر عن داخلية الشخص بالذات (*) . وهذا ما نجده في رسوم السيدة العذراء بريشة رافائيل Raffael (١٤٨٣ - ١٥٢٠) التي لا تحرص على تصوير الملامح الدقيقة والشخصية للسيدة العذراء بقدر ما تحرص على أن تمثل الوجه والعينين والأنف والفم التي تتوافق مع الحب الأموي ، السعيد والفرح والورع والمتواضع معا . فهو يظهر الطابع العام الروحي الذي يريد المثال أن يؤكده . فالمثال لا يظهر طبيعته الحقة الا حين يعيد ادراج الوجود الخارجي في الروحي بحيث يغدو الواقع الخارجي الظاهري مطابقا للروح وكاشفا له (٦٤) .

وهذا يعني أن هيغل لا يقول بمودة مطلقة إلى الداخل ، وإنما المثال - لديه - هو الواقع المستنبط من كتلة الخصوصيات والأشكال بحيث تتبدى الداخلية في هذه الخارجية والمعارضة للصومية وتأخذ شكل الفردية الحية . وقد عجز « شيلر » عن المعنى الذي يقصده هيغل في قصيدة له بعنوان المثال والحياة (***) حيث يعبر عن المثال الذي يتجاوز الوجود الطبيعي المباشر المرتبط بالحاجات الوضعية ، بحيث يغدو الظاهر والخارجي تعبيرا عن الحرية الروحية الداخلية . حيث يرى - في قصيدته أن المثال هو بلد الأرواح المتعذر عليها الحياة في الوجود المباشر ، وميما تكن الأشكال التي يتبدى فيها المثال متعددة ، فإنه يضيح أبدا ، بل يتهدى -

Ibid : p. 155.

(٦٣)

(*) من الذين يمثلون ما يقصده هيغل من الفنانين المصريين نجد جمال كامل وصلاح طاهر وصبري راغب وأبحاثهم في فن البورتريه التي تنعكس السمات التي تصور الطابع العام للشخصية التي تعكس خواصها الروحية مثل لوحة : صلاح طاهر عن توفيق الحكيم .

Ibid : op. cit.

(٦٤)

(***) هذه القصيدة نشرها شيلر في عام ١٧٩٥ ، وعنوانها بالألمانية : Das Ideal und Des Leben.

فى كل مكان وزمان - الى ذاته . وهذا يعبر عن الجمال الحقيقى للمثال ، فنظرا الى أن الجميل لا يوجد الا كوحدة كاملة وذاتية ، لذلك فالمثال ليس كثرة مشتتة ، وانما وحدة عميقة تتعين فى الخارج (٦٥) ونلاحظ - هنا - استفادة هييجل من نظرية شيلر الجمالية ، لاسيما أن النفس الانسانية لدى شيلر جوهرها الأساسى هو الحرية ، والفردية الجميلة التى يؤسس عليها هييجل فهمه للمثال جوهرها هو الحرية أيضا ولذلك ربط هييجل بين المثال والحرية .

١ - المثال والطبيعة :

تحدث هييجل عن العلاقة بين المثال والطبيعة ، وأوضح الفروق بينهما ، لكى يبرز الطابع الأساسى للمثال ، ولكى يحدد أيضا - على نحو جلى - ماذا يقصد بمصطلح المثال لديه ؟

وإذا كان لابد أن يكون العمل الفنى طبيعيا ، أى ظاهرا لنا بشكل حسى ، فان هذا لايعنى أن ينسخ الفنان الطبيعة كما هى ، أو يحاكي تصور ما فى عقله ، كما هو الحال عند أفلاطون الذى يريد من الفنان أن ينقل الجوانب الحسية ، لكى يقدم لنا المثال الأزلى وانما هييجل يرى أن المثال يقوم على تصوير الطابع المثالى (*) للأشياء ، ولايقوم على تصوير الطبيعة كما هى ، وهذا يعنى تغليب الجوانب الروحية على حساب المظهر الحسى الخارجى . والواقع أن هييجل حريص على توضيح هذه العلاقة بين المثال والطبيعة ، لأن هذه القضية كانت مثار اهتمام وجدل فى عصره ، كما يخبرنا - بذلك - فى محاضراته حول الفن الجميل ، وهو يذكر من المفيز طرحوا هذه القضية - العلاقة بين الطبيعة والمثال - فنكلمان Winckelmann وهو من رواد الكلاسيكية الجديدة فى ألمانيا فى ذلك الوقت ، (١٧١٧ - ١٧٦٨) ، وكارل فريدريش فون روموهر Rumohr (١٧٨٥ - ١٨٤٣) ويستشهد هييجل بكثير من أقوالهما من كتابه « بحوث ايطالية » الذى صدر فى ثلاثة مجلدات بين ١٨٢٧ - ١٨٣١ (٦٦) أى معاصرة للوقت الذى كان يقوم هييجل فيه بالقاء محاضراته

Ibid. : p. 157.

(٦٥)

(٦٦) اميرة طمى مطر : الفلسفة عند اليونان دار النهضة العربية القاهرة ١٩٧٧ .
Karl Achenrenner من ٢٢٧ - ٢٢٨ ، وانظر أيضا للنظريات الجمالية اعداد وتحرير

من ١ - ٢ .

(*) اصفاء الطابع المثالى والروحى على الأشياء هو ترجمة لكلمة Idealisation التى لم نجد كلمة مفردة تترجم بها ، وهى تعنى عند هييجل تنقية الموضوعات من العرضى وابرار الكلى فيها ، وهذه للكلمة تختلف عن المثالية Idealism كنزعة فلسفية .

فى علم الجمال ، ولذلك فقد حرص هيجل على ابداء وجهة نظره حول عدا الموضوع ، لعدة أسباب ، أولا : أن هيجل كان مرتبطا بالحياة السياسية والفكرية فى عصره ، وثانيا : لأنه يرى أن الفلسفة لابد ان تعبر عن روح العصر الذى تنتمى اليه ، وثالثها : أنه حريص على تقديم نظرية جماليه فى الفن تقوم بحل كثير من الاشكاليات التى كانت مثارة فى ذلك الوقت .

وكعادة هيجل حين يتناول موضوعا من الموضوعات ، فانه يبدأ بالكشف عن الطابع العينى لآى فكرة يتناولها ، ولذلك فان ينقل الحديث حول العلاقة بين المثال والطبيعية من الحديث المجرد الى الحديث العينى ، الذى يوضح هذه العلاقة من خلال فنون بعينها ، ولذلك فان أول ملاحظة يبدئها حول المناقشات التى كانت دائرة حول هذا الموضوع ، هى أن هذه المناقشات كانت تتحدث عن العلاقة بين الطبيعة والمثال من خلال فن واحد بعينه وهو فن الرسم ، على أساس أن فن الرسم يوضح العلاقة بينهما ، ولأن الرسم يبين لنا - للوهلة الأولى - موقف الفنان من الطبيعة ، فهل هو يقلدها ، أو يحاكيها ، أمديه مثال يريد أن يمثلها تمثيلا حسيا (٦٧) . بينما يرى هيجل أن هذه القضية ليست خاصة بفن من الفنون ، وانما تشمل الفنون كلها ، ولذلك فهو يصيغ القضية صياغة أكثر تعميما على هيئة سؤال هو : هل المفروض فى الفن ان يكون شعرا أم نثرا ؟ ، وبالطبع كما سبق أن أوضحنا أن هيجل يقصد بالشعري الكلى والجوهري والروحي ، ويقصده بالنثر الجزئى والعرضى والمبتذل والعمادى ، أى أن هيجل يقصد بكلمة شعر Poetry هنا المثال فى الفن ، أى الذى يعبر عن الكيفية فى الفن ، بالمعنى السابق الذى قدمناه لفكرة المثال عنده . وكذلك فهو يتساءل عما فى الفن من شعر أى من مثال ، وعما فيه من نثر ، أى مبتذل وعمادى ، وينقل الطبيعة كما هى . ولذلك فهو لا يقصر المثال أو الشعري على فن واحد مثل الرسم ، وانما يطبق هذا على الفنون كلها ، ولذلك يمكن للرسم أن يعبر أيضا عن موضوعات شعرية ، ويمكن للشعر أن يرسم أيضا ، مادام كل منهما ملتزما بالمثال ويمثله الحسى (*) . وهذا التوحيد المجازى الذى يتم - لدى هيجل - بين المثال والشعر ، يرجع لأن هيجل يعتبر ان الشعر هو اسمى الفنون

Hegel : Aesthetica, p. 160-161.

(*) ان استخدام هيجل لهذه الكلمة على هذا النحو يقترب من استخدام أرسطو لها ، لأن كلمة Poetica التى أطلقها أرسطو على كتاب الشعر لا تقتصر على اللغة اليونانية على فن الشعر ، بل تطلق على كل الفنون الجميلة ، وهى مشتقة من فعل Poein أى ينتج . انظر نص هيجل ، ص ١٦١ .

وأكثرها تعبيراً عن المثال ، وسوف أشرح هذا بالتفصيل عند الحديث عن نسق الفنون الجميلة لديه ، ونظرية الشعر لديه

وترجع طبيعة العلاقة بين المثال والطبيعة الى مفهوم المثال لدى الفنان ، فمثلا الرسم الهولندي (*) رغم أنه يقدم لنا تفاصيل الحياة اليومية للشعب الهولندي ، الا أنه لا ينقلها كما هي ، وإنما يعيد خلق مظاهر الطبيعة ، أي الموضوعات التي لا تستوقف انتباهنا في الحياة اليومية ، ويوظفها الفنان الهولندي ، لتقدم لنا أشياء لا نستطيع رؤيتها أو ملاحظتها نتيجة لبساطتها ، ودقتها في الحياة اليومية . ويخلص هيجل من ذلك الى أن الفن يقدم لنا الأشياء ذاتها التي نراها في الطبيعة . ولكن مستتيرة من الداخل ، وهو لا يعرض الأشياء الطبيعية كما هي في الطبيعة ، ولكن بعد أنه يكون قد أضفى عليها طابعا مثاليا ، Idealisation . ويفضل هذه المثالية يضفي الفن قيمة على بعض الموضوعات التي قد تبدو تافهة أو غير ذات قيمة في ذاتها ، ويجعلنا ندرك أبعادا جديدة في بعض الموضوعات ، والفن يثير اهتمامنا ببعض الموضوعات التي قد لا تثير اهتمامنا في الواقع . بالإضافة الى هذا ، فإن الفن يخلد بعض الأحداث العارضة والسريعة التي ما تكاد تظهر حتى تختفي ، مثل الابتسامة العارضة ، أو الانقباض الساخن الخاطف في الوجه ، فيأتي الفنان ويرسمه ، لينتزع هذه اللحظة السريعة من الوجود الفاني ، وهو يدلل بتلك على تفوقه على الطبيعة .

والحقيقة أن ما يأسر اهتمامنا في الأعمال الفنية ، ليس المضمون ذاته فحسب ، وإنما هذا الاحساس بالرضا الذي نشعر به ونحن نتأمل التمثيل الحسي للمضمون ، نتيجة لتصويره أشياء تبدو لنا وكأنها منتزعة من الطبيعة ، بينما هي ليست كذلك ، لأنها مدينة للروح التي أنتجتها بدون مساعدة من وسائل الطبيعة ، ولذلك ينبجج العجل الفني - طبقا لمفهوم المثال عند هيجل ، وهو التوسط بين الوجود الموضوعي الطبيعي الصرف ، وبين التصور الداخلي الخالص - في ادراك الداخلي واطهاره للخارج وكأنه جزءا من هذا الخارج وأسقاط كل ما هو غريب عن التعبير عن المضمون ، وكل ما ليس له صلة بالتمثيل الخارجي للموضوع ، وهذا يعني أن موقف الفنان من العالم الطبيعي ، أنه لا يقبل أي شيء من الطبيعة

(*) ارتبط الرسم الهولندي بالحياة الاجتماعية للشعب ، ولعل هذا ما جعل علم الجمال الماركسي ، يبرز تحليل هيجل للرسم الهولندي ، انظر علم الجمال الماركسي : هنري آرفون .

كما هو ، وإنما يصبغه بصبغته الخاصة ، ولذلك فالفنان حين يرسم الشكل
الإنساني ، فإنه لا يسلك مسلك مرمم اللوحات القديمة الذي يستنسخ
جميع المواضع الناقصة من خلال تركيزه على التفاصيل الدقيقة ، وإنما
يهمل الفنان بعض التفاصيل مثل النمش والبثور الموجودة في الوجه ،
التي لا تعبر عن الطابع الروحي للإنسان ، ولذلك فحين يختار الفنان الوجه
الإنساني كوجه طبيعي ، فإنه يختاره لأنه يصلح بصورة رئيسية لتعبير
عن الروحي (٦٨) . ويذكر هيجل مثالا على ذلك ، الشاعر اليوناني
هوميروس ، فرغم اهتمامه بالعينى والواقعى ، نجده لا يتحدث عن
العينى الا بصورة عامة ، ويتضح ذلك حين يصف جسم آخيل (*) فهو
يتحدث عن علو جبينه واستواء تكوين أنفه ، وطول ساقيه وصلابتهما ،
لكنه لا يصف كل شيء بالتفصيل الدقيق ، بحيث يبين وضع كل جزء من
أجزاء جسمه بالنسبة الى الأجزاء الأخرى . ويوضح هيجل ان هذا يتضح
أيضا في الشعر بشكل عام ، فالشاعر بدلا من أن يصف الشيء - اذا لم يكن
هذا ضروريا - فإنه يذكر الشيء في كلمة هي اسم الشيء ، لأن الكلمة
يظهر فيها الفردى بمظهر العام ، بحكم كون الكلمة من نتاج التصور (٦٩) .
وفي ضوء علاقة المثال بالطبيعة ، يرى هيجل أن هناك بعض الاختلافات
بين الفنون في علاقتها بالطبيعة ، فيصنف الفنون ذو طابع أكثر مثالية
Idealisation بينما البعض الآخر أقرب للدراك الخارجى ، فمثلا
التحت أكثر تجريدا في إنتاجه من الرسم ، وفي الشعر ، أما القصائد
الملحمية Epic Poet فأقل حيوية من الناحية الخارجية من الشعر
الدرامى ، ولكنها من ناحية أخرى تتجاوز الفن المسرحى ، لأن رواية
القصائد الملحمية يعرضون - للدراك - لوحات عينية للأحداث (**)(٧٠) .

ويمكن هنا أن نتساءل : هل يقول هيجل بالتعارض بين المثال والطبيعة ؟
ولكى نجيب على هذا ، لابد أن نحدد ماذا يقصد هيجل بالطبيعى ؟
فالتبيعى عند هيجل ، هو الفكرة فى الآخر ، أو الجانب الحسى للروح ،

Hegel : Aesthetics, p. 163.

(٦٨)

(*) تعتبر الإلياذة والأوديسا من المصادر الرئيسية للشعر الملحمى التى يعتمد
عليها هيجل فى استقائه أمثله ونماجه منها ، للتليل على صحة أفكاره فى الفن .
وهذا ما سوف نلاحظه طوال تحليلنا لأفكار هيجل فى الفن .

Ibid : p. 162 & p. 165.

(٦٩)

(**) سوف أشير بالتفصيل الى أنواع الفنون الشعرية عند هيجل فى الفصل
السادس من هذا البحث .

(٧٠) هيجل : الاستطيقا ، ص ١٦٧ .

ولهذا فالطبيعي - لديه - يصبح تعبيراً عن الروحي وذلك حين يضيء الفنان عليه طابعاً مثالياً ، ولذلك إذا كان التعارض بين الذات والموضوع ينحل في فلسفة هيغل الميتافيزيقية كما أشرنا من قبل ، فإن الجدل الهيغل يري أيضاً أنه - في الفن - يتم حل التعارض بين المثال والطبيعة ، فمثلاً الوجه (الطبيعي) للإنسان يعبر عن الحياة الداخلية ، وهذا ما يفسر لنا اختلاف أشكال الوجوه في تعبيرها عن لحظات الأهواء الانسانية المختلفة ، وحتى الفن الشعبي Folk Art (ويقصد هيغل به الفن الذي يصور مشاهد الحياة العائلية والشعبية) قد رفعه الهولنديون الى أسمى درجات الكمال ، رغم أن يحاكي الحياة الطبيعية العادية ، وذلك لأن الهولنديين ، وجدوا مضمون لوحاتهم في أنفسهم ، بحيث عبرت خير تعبير عن العلاقة بين المثال والطبيعة ويتضح هذا في لوحات رامبرانت Rembrandt (١٦٠٦ - ١٦٦٩) في لوحة « دورية الليل » في امستردام (*) ، وهذا يعني أن الفن قد يختار موضوعات عادية ، ولكن الفنان يضيء عليها أبعاداً لم تألفها ، ومثال ذلك لوحة « المتسول » التي رسمها برتو لومارس موريلو Murillo (١٦١٧ - ١٦٨٢) ، (وهو رسام أسباني ، تتجلى في لوحاته بهجة النور Light وعمق التصوف ومن أشهر لوحاته ، « المتسول » ، « وآكل البطيخ ») (٧١) ، فالموضوع قد يدخل في عداد الطبيعة العادية - نقصد موضوع لوحة « المتسول » - حين ننظر للوحة من الخارج ، حيث نجد آلام تربت على الصبي في حنان ، بينما هو يعضن بطمانينة كسرة خبز ، فرغم الفقر ، واللامبالاة الكاملة ، نشعر بشعور صولفي عميق بالحياة ، ونلاحظ أن هذه اللوحات حجمها صغير ، بمعنى أنها لا تحكي الطبيعة حتى في الحجم ، رغم أنها تصور الحياة الشعبية (٧٢) . والحقيقة ان احتفاء هيغل بالرسم الهولندي فيه رد على الرأي الذي يزعم أن الفن لابد أن يصور المضمون الأسمى والأرفع ، ويبتعد عن العادي والشعبي ، بحجة أن الفن الكبير هو الذي يقدم القيم الكبيرة الرفيعة ، لأنه لا يمكن للفن أن يقتصر على تصوير الموضوعات النبيلة فحسب مثل صور الرسال والتديسين ، وإنما لابد أن يستوعب مختلف جوانب الحياة التي تعبر

(*) هارمنسون فان ريجنه المعروف باسم « رامبرانت » . من اعظم رسامي هولندا ، اهتم بدراسة الظل والضوء في لوحاته . مزيد من التفصيل حوله وحول الفنانين لتشكيليين الذين يتكروهم هيغل ، انظر :

Peter & Lind Murray : A Dictionary of Art and Artists, Penguin Books, 6972, p. 353.

Hegel : Op. cit., p. 168-169.

Ibid : p. 173.

(٧١)

(٧٢)

عن الروح . ويرفض هيجل أيضا أن يصور الفنان أى موضوع طبيعى ثم يضيف عليه دلالة مفترضة من عنده (*) فالفنان حين يختار موضوعا من موضوعات الطبيعة ، فهو لا يختاره كما هو بذاته ، وإنما من خلال المضمون الروحى الذى يعبر عنه ، بحيث تعتبر الأشكال الطبيعية رمزية بانعنى العام للكلمة ، بمعنى أنها ليست قيمة مباشرة فى ذاتها ، وإنما فى كونها تعبيرات عن العالم الداخلى ، عالم الروح . وهذا ما يضيف طباعا مثاليا على واقعها خارج الفن ، وبذلك تختلف عن الطبيعى الذى لا يشتمل على شئ ما روحى (٧٣) .

وهذا يعنى - من جهة نظر هيجل - أن الوجه الجميل والمتناظم الشكل قد يكون باردا وعديم التعبير عن الدلالة الروحية ، بينما وجه آخر قبيح ومبتذل وعادى يعطينا تعبيرات روحية عميقة عن الانسان ، ولذلك فان تماثيل فيدياس (***) ، لا تحاول أن تقدم صورة متأنقة وظريفة للانسان ، وإنما تحاول ان تقدم الحياة المتغلغلة التى تحركه .

ولذلك فان الفرق بين التصوير المثالى وبين رسم الأشخاص يكمن فى أن المضمون المثالى يظهر فى التصوير المثالى من خلال تكثيف التعبير فى الوجه (٧٤) وهذا يعنى أن الاختيار والجمع والبحث لا تكفى وحدها . لكى ينتج الفنان عملا فنيا ، بل على الفنان أن يتصرف كخالق ، أى كمبدع ، ويكون لديه معرفة عميقة بالأشكال المطابقة ، ولذلك فهو يخلق أعماله الفنية معتمدا على حساسيته فى ادراك المدلول الذى يحركه ، وأن يجد له التمثيل العينى الموافق له .

(ب) تعين وتحقق المثال : (The Determinacy of the Ideal)

تناولت فيما سبق المثال كمفهوم ، ولكن اذا كان الجمال الغنى تعبيرا عن المثال كفكرة ، فان هذا يقتضى ان نوضح تعينات أو تحقيقات

(*) يتفق هذا الرأى مع فلسفة هيجل فى الجمال والفن حيث يرى أن الفنان يترك الأشياء تفصح عن نفسها من خلال عمله الفنى ، ولا يستط عليها دلالته المتعسفة .
ibid : p. 172.
(**) فيدياس Phidias : أشهر نحاس اغريقى . كلفه بيروكليس بتزيين البارثينون ، ومن أشهر أعماله : جوبيتر الأولى ، وأثينا . تولى حوالى ٤٢١ ق م .
ibid : p. 173. انظر بـ (٧٤)

المثال في الواقع ، أي نجيب عن التساؤل القائل : كيف يستطيع الوجود المتناهي (الواقع الخارجي) ان يعبر عن الملامتناهي (المثال للجمال) من خلال العمل الفني ؟ ويمكن أن نجيب على هذا التساؤل من خلال تحليل ثلاث نقاط لدى هيغل ، وهي :

١ - تعين المثال كما هو Ideal Determinacy es Such

٢ - هذا التعين الذي يعبر عن نمو المثال خلال خصوصية الأشكال ، خلال الفروق ذاتها التي تمتص ، وهذه العملية التي يطلق عليها هيغل مصطلح الأداء أو العمل أو الحدث Action ، ويقصد هيغل بهذا المصطلح سلسلة الأحداث التي تشكل العمل الفني .

٣ - التعين الخارجي للمثال (The External Determinacy of the Ideal)

١ - تعين المثال كما هو :

إذا كان هيغل يرى أن الإلهي يشكل المركز الذي تصطبج حوله تمثيلات Representation الفن (٧٦) فإنه يرى أن الإلهي Divine لا يوجد بالنسبة للفكر إلا كوحدة وكنية ، (The Divine Unity and Universality) أي هو كيان مجرد من الشكل ، وهو بالتالي لا يقع تحت عمل التخيل الفني الذي يقوم بالتشكيل والتشخيص ، ولذلك حظر الدين اليهودي والإسلامي أن يصنوا لله صورة تجعله في متناول الإدراك الحسي (٧٧) ، ولذلك تتضاءل مكانة الفن التشكيلي ، ويستحوذ الشعر على مكانة أكبر ، لأنه يستطيع في سعيه نحو الله ان يشيد بعظمته وقدرته .

لكن ماذا يقصد هيغل بان الله المركز الذي تدور حوله تمثيلات الفن ، هل يقصد ان الفن تعبير عن الإلهي ؟ ، وكيف يمكن للفن ان يتناول

Hegel : Aesthetics, p. 175.

(٧٥)

Ibid : p. 175.

(٧٦)

(٧٧) لمزيد من التفاصيل حول موقف الاسلام من فن التصوير يمكن الرجوع الى د. عفيف يهنى (جمالية الفن العربي) عالم المعرفة الكويت ١٩٧٩ ، ص ١٩ - ٢٠ ، أما عن موقف الاسلام من الشعر فيمكن الرجوع الى كتاب د. سامي مكي العاصي : الاسلام والشعر عالم المعرفة الكويت ، ١٩٨٣ .

الالهى ، وهو ليس ضمن موضوعات الفن القابلة لامكانية التمثيل الحسى هل لأن الالهى هو موضوع المعرفة المجردة فقط ؟ يمكن الاجابة عن ذلك من خلال تحديد ما يقصده هيغل بالله ، أو الالهى ، فالله عند هيغل ليس متماليا عن الوجود والانسان ، وانما محايد له ، أى أنه يقول بفكرة وحدة الوجود Pantheism (*) ولذاك فهو يرى أن الروح المتجسد فى الواقع الفعلى يعبر عن الالهى ، اذن يمكن أن يتناول الواقع الحسى بوصفه تعبيرا عن الالهى بعد حذف الطابع العرضى والانى منه ، وإبراز الطابع الروحى فيه الذى يعبر عن الالهى .

ولذلك يفضل مفهوم وحدة الوجود ، الذى يوحد بين الله والوجود ، نجده يرى فى الطبيعة والوجود - بشكل عام - تعيينا جوهريا للالهى ، ولذلك يغدو - الالهى - فى متناول الحدس ويصلح للتمثيل المشخص ، وبذلك يبدأ الملكوت الحقيقى للفن المثالى الذى يصور الجوهر الالهى - الذى هو فى الحقيقة وحدة وكلية - فى الأقسام الموجودة فى الوجود ، أى الكثرة الموجودة فى الوجود تعبر عن الوحدة والكلية الالهية ، وهذا يعنى أن الالهى - من خلال تعيينه فى الواقع الخارجى - حاضر فى كل ما يقنعه الانسان وما يحسه ، وعلى هذا يصبح البشر الذين يتحركون بروح الله مثل الرسل والقديسين - فى الفن المسيحى - موضوعات للفن المثالى ، ويرى هيغل - طبقا لهذا - ان الحياة الانسانية - بوصفها

(*) وهو المذهب القائل بأن الله والطبيعة شيء واحد . وبأن الكون المادى والانسان ليسا الا مظاهر للذات الالهية . ومن أبرز القائلين بهذا هو اسبينوزا . ومن أبرز الدراسات التى قامت بتحليل معنى وحدة الوجود عند هيغل الدراسة التى كتبها Robert C. Whittem . فى دورية Studies in Hegel تحت عنوان : هيغل بوصفه متوحدا ، أى القائل بوحدة الوجود « Hegel as Panentheist » صفحات ١٢٤ حتى ١٦٤ من الدورية المشار اليها سابقا .
(Tulane Studies in Philosophy, Vol. IX, Tulane Uni., 1960).

وقد استند Whittemore^{١٧} فى هذا . الى كتابات هيغل اللاهوتية الاولى ، والى محاضراته فى فلسفة الدين ، فلقد قام هيغل بنقد التصورات التى كانت سابقة عن الله ، والمسيحى لله ، يقوم على اساس علاقة السيد بالعبد التى سبق أن اشرت اليها فى وحاوّل أن يقصر الالهية على ضوء فلسفته الميتافيزيقية . فبين أن التفسير اليهودى الفصل الاول من البحث ، وحاوّل هيغل أن يربط بين فكرة الله ، وفكرة المطلق لقيه ، فبين أن الانسان هو المطلق المتعين . بمعنى أن الانسان المتماهى يبحث عن ذاته فى المطلق الالهى اللامتاهى ، وهكذا فان هيغل يتفق مع اسبينوزا على أن الوجود أو الجوهر . ينتمى الى المطلق وحده ، وكل شيء آخر تعين لا جوهرى للحقيقة الالهية الواحدة : وما العالم المتماهى الا ظل للملك الروحى ، لنظر أيضا : جيمس كولينز : الله فى الفلسفة الحديثة ترجمة فؤاد كامل . مكتبة غريب القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٢٩٦ - ٢٩٧ .

تعبيرا عن الالهى - تشكل المادة الحية للفن ، والمثال هو تعبيرها وتمثيلها (٧٨) . والرسم والنحت - بوجه خاص - هما اللذان قد أفلحا فى تمثيل وجوه مختلفة للالهى ، مسترشدين بالفكرة السابقة ، مع التركيز على إبراز الطابع الروحى الكلى فى الموضوع ، بمعنى أن الفنان - فى هذه الفنون - يصور الوجود الحقيقى فى ذاته ، بصفته منتسبا الى ذاته ، وليس فى علاقاته بالظروف الخارجية ، أى أن الفنان وهو يصور القديسين فى متاعيمهم وآلامهم ، يحافظ على جلالهم الدائم (٧٩) . ولذلك يبدو ما هو خاص فى العمل الفنى قد تحرر من تأثير العرضى ، ويتم تمثيل الخصوصية العينية فى توافق مع حقيقتها الباطنية ، وكل هذا يستند الى أن الجانب النبيل والتميز للنفس الانسانية هو الجوهر الروحى الأخلاقى (الالهى الحقيقى) ، والانسان لا يلبى حاجاته الباطنية الا حين يعزوا الى هذا الجوهر نشاطه الحى ، وقوة ارادته واهتماماته (٨٠) .

ويمكن أن نوضح بأنه اذا أراد الفن أن يعبر عن الالهى (الأذى الثابت) ، من خلال الانسان (المتغير) - بوصفه تعبيرا عن الالهى طبقا لمفهوم هيجل عن الالهى والانسانى - الذى يعيش صراعات شتى وتناقضات مختلفة ، وهو أيضا فردى ، بينما الالهى كلى ، فلا بد أن نبحث فى الحدث أو الأداة (العمل) Action ، الذى يكشف عن الطابع المثالى للانسان ، وذلك من خلال ثلاث نقاط أساسية عند هيجل وهى :

١ - الحالة العامة للعالم التى تحتوى على شروط الفعل Action وطبيعته .

٢ - خصوصية الوضع Situation الفردى للانسان ، الذى يدخل تعيينه على هذه الوحدة الجوهرية للانسان فروقا وتوترا تكون حوافز للحدث .

٣ - ادراك الوضع عن طريق ذاتية الانسان ، ورد الفعل الذى ينتهى به الصراع ، وتلاشى الفروق (٨١) .

Hegel : Aesthetics.

(٧٨)

Ibid : p. 176.

(٧٩)

Ibid : p. 176.

(٨٠)

Ibid : p. 178-179.

(٨١)

والسؤال الذي يطرح نفسه - هنا - لماذا يطرح هيجل حالة العالم العامة ؟ وهو يصدد تحليل خصوصية الأشكال الفنية أو الحدث ؟ ، وما هي العلاقة التي تبرز له أن يبدأ من العالم لكي ينتهي الى السمات الخاصة التي تميز خصوصية الاشكال الفنية :

ويمكن الإجابة على ذلك ، من خلال تحليل هيجل نفسه للانسان ، فهو يرى أن ذاتية الانسان - التي تحمل في داخلها التعيين - تندفع الى العمل لكي تنجز وتحقق ما يستحيل في داخلها ، ولذلك فهي بحاجة الى العالم المحيط بها الذي يقدم الحقل العام لمنجزاتها وتحقيقاتها . ولذلك فحين يتحدث هيجل عن حالة العالم ، فإنه يقصد بها الكيفية العامة التي يمكن بها للكلي والجوهري - الذي يبين تلاحسم الواقعي والروحي في وحدة واحدة - ان يصون ذاته ويبقى كما هو (٨٢) .

وهنا يتضح لنا - بالتحديد - لماذا أطلقنا عنوان البحث « الفن والحضارة » حين أردنا أن ندرس فلسفة هيجل الجيالية ، لأن الفن يرتبط بالحضارة على نحو جوهرى عند هيجل ، فهو يرى أن الحديث عن المثال في الفن أو الجمال ، يقتضى الحديث عن الانسان الذي لا يتعين الا من خلال العالم المحيط به ، ولا يقصد هيجل بالعالم شكلا مجردا ، وإنما يقصد به والحالة المالية والقانون والحياة العائلية ، وكل هذه السمات هي - في حقيقة الأمر - أشكال مختلفة لروح واحد ، أو مضمون واحد ، نجد فيها تحقيقات العالم (٨٣) أي انه المقصود بحالة العالم عند هيجل هي كيفية الوجود العام للواقع الروحي للانسان ، ولذلك فهو يدرسها من خلال وجهة نظر الانسان ، لأن الروابط الجوهرية المباشرة بين مختلف أوجه الواقع ، ترتبط ببعضها عن طريق الارادة التي تظهر في المفاهيم الأخلاقية ، والتصورات القانونية ، وهنا تظهر طبيعة الجدل الهيجل الذي يرتبط بين الذات والموضوع في وحدة واحدة ، فهيجل يدرس الانسان عن طريق العالم ، ويدرس العالم أيضا عن طريق دواسته للارادة الانبهاضة وتحققاتها .

Ibid : p. 179.

(٨٢)

Ibid : p. 179.

(٨٣)

والفنان حين يتناول العالم ، فإنه لا يطرح الحالة الكلية للعالم ، وإنما يبحث عن الحالة الخاصة التي تضيء على العالم الطابع المثالي ، وبالتالي تظهر لنا المثالي في الفن . . . وهيكل حين يدرس حالة العالم العامة ، فإنه ينبغي من وراء ذلك ، أن يبين كيف يمكن أن تتوافق الحالة العامة للعالم مع فردية المثال .

ويتحدث هيكل عن حالة العامة من خلال حديثه عن ثلاث نفاذ رئيسية هي :

(أ) الاستقلال الفردي والقصر البطولي
Individual Independence & Heroic Age.

(ب) الطابع الثرى للأزمنة الحاضرة
Prosaic States of Affairs in the Present.

(ج) إعادة بناء الاستقلال الفردي
The Reconstitution of Individual Independence.

وستلاحظ في تحليل هيكل لحالة العالم العامة من خلال هذه السمات الثلاث ، أنه لا يتحدث بشكل مجرد ، وإنما يذكر دائما الأعمال الفنية التي تجسد ما يقوله ، لأنه كما سبق أن أشرت لا يفضل الفن أو المثال عن تحقيقاته ، ولذلك فهو حين يرى أن المثال وحدة في ذاتها ، فهو لا يقصد أن المثال وحدة شكلية فحسب ، وإنما وحدة مخايطة للمضمون ذاته . . . وهو حين ينظر إلى تبيين المثال من منظور الاستقلال ، فهو يقصد أن حالة العالم - التي تتوافق مع فردية المثال في العمل الفني - تتبدى في مظهر الاستقلال ، حتى يمكن أن تأخذ شكل المثال . (٨٤) .

لكن ما هو المقصود من كلمة الاستقلال عند هيكل ؟ هناك معنى عام للاستقلال وهو أن الله بوصفه جوهرًا في ذاته ، فإنه يعد مستقلا ، بينما يكون الفردي الخاص العيني غير مستقل ، بينما يرى هيكل أن الاستقلال الحقيقي يكمن في وحدة الفردي والكل وتداخلهما ، إذ - عن طريق هذه الوحدة - يحظى الكل (العام) بوجود عيني ويتفرد ، وتجد ذاتية الفردي (الخاص) في الكل (العام) أساسا متينا ومضمونا حقيقيا لواقعا . . . وأول نمط لتوضيح علاقة الهوية بين العام والخاص هو نمط

الفكر ، ولكن الجانب العام من الفكر لا ينتمى الى الفن الذى ينشده من جهته الجمال (٨٥) . واذا كان هيجل يستعرض الحالة العامة للعالم ، فانه لا يستعرض الحالة الراهنة فحسب ، وانما يستعرض - ايضا - العصر القديم الذى يطلق عليه اسم « العصر البطولى The Heroic Age » ليدرس الحالة الراهنة التى وصل اليها الانسان ، ولكى يقارن بين العصر البطولى والعصر الحديث المعاصر لهيجل ، والحقيقة ان هيجل يحرص دائما على اضافة البعد التاريخى والجدلى وهو بصدد دراسة أى موضوع ، وهو حين يقارن بين العصر البطولى والعصر الحديث ، فانه يناقش العلاقة الضمنية بين الفن والحضارة ، لأن الحالة العامة للعالم ، يقصد بها هيجل ، العلاقة المتبادلة بين الفن وأوجه الحضارة المختلفة التى تتمثل فى قوانين الدولة ومؤسساتها المختلفة ، وتأثير هذه الأبعاد الحضارية فى ارادة الانسان وتجديد مدى استقلاله . أى أن هيجل يستعرض تاريخ البشر من استقلال الفرد فى العصر البطولى ، الى استقلال الدولة ونشئة الحياة الحديثة ، لكى يستعرض الحالة العامة للعالم ، ولكى يؤكد ان العالم المتعين الذى تظهر سماته فى التعليم والعلوم والشعور الدينى اعادة بناء الاستقلال الفردى هى الأساس الذى يعتمد عليه الفن فى تصوير المثال . فالمعروف أن التناقض الرئيسى بين الدولة والفرد . الذى سبق الاشارة اليه فى الفصل الأول من البحث ، يواجهنا - هنا - بصورة أخرى (*) ، ولذلك لا يمكن دراسة الفن والجمال لديه بمعزل عن فلسفته فى الحضارة والتاريخ والاعتراب ، ولذلك اذ تساءلنا : لماذا يحرص هيجل على دراسة مدى استقلالية الانسان ، من خلال الحالة العامة للعالم ، أو الوضع السياسى بشكل عام ؟ فيمكن الاجابة على ذلك ، بأن هيجل يربط بين الفن والحرية . فاستقلالية الانسان الفردى تحدد حريته ، ومن ثم قدرته على خلق المثال / الجمال فى الفن ، ولذلك فحين يتحدث هيجل عن الحالة العامة للعالم ، فانه يطرح شكلين مختلفين للدولة ، على أساس موقف الفرد من كل منهما ، وهو يربط هذا بالفن والمثال . بمعنى اذا كانت شروط التمثيل الفنى تقتضى أن نعبر عما هو أخلاقى وعادل بشكل كلي (فى الدولة) فى شكل فردى (العمل الفنى) ، والفن يعبر عن الكلى والجوهري من خلال حياة فردية واقعية ، ولذلك فان حالة العالم العامة الكلية (الدولة) التى تعنى التنظيم السياسى المستقر تنعكس على الفرد ، فتجد

Ibid : p. 180.

(٨٥)

(*) ان الحالة العامة للعالم وعلاقة الارادة بالدولة والأخلاق عند هيجل . هي موضوع كتاب فلسفة الحق ايضا ، حيث ناقش العلاقة بين النية والسلوك وبين الوعى والارادة .

إن حياته محاطة بالأمان ، فالدولة تجسّم الملكية ، وهو لا يملك شيئاً
خاصاً به سوى آرائه وأفكاره الشخصية ، ولكن في الدولة التي ينعدم
فيها التنظيم السياسي ، يرتكز أمان الحياة والحفاظ على الملكية على قوة
كل فرد وشجاعته ، فيكون ملزماً بالسهر على وجوده الخاص ، وعلى حماية
ما يخصه ، وهذا ما يطلق هيجل عليه اسم العصر البطولي (٨٦) .

والفرق بين العصر البطولي والعصر الحديث هو كالفرق بين الأخلاق
اليونانية والأخلاق الرومانية (أو الفرق بين الفضيلة اليونانية (*)
والفضيلة الرومانية ، على أساس أن الفضيلة اليونانية في العصر البطولي
كانت هي أساس الأفعال وعقلها) ، ولقد كان للرومان مؤسساتهم الشرعية
المستقرة ، ولذلك تمنح الشخصية أمام الدولة التي تمثل الغاية الكونية ،
وهذا يعني أن الفضيلة الرومانية Virtus تريد ألا يكون المرء رومانياً
إلا بصورة مجردة Abstract ، ولذا نجد أن الفضيلة اليونانية كانت
تتميز بالوجهة المباشرة بين الجوهر وبين فردية المسؤول والنوازع
والإرادة ، بحيث تحمل الفردية في داخلها قانون ذاتها ، دون أن تخضع
لمحاكمة خارجية ، ولذلك نجد أن الأبطال الإغريق - هم أنفسهم - مؤسسو
الدولة - أي أن القانون والنظام ينبع منهم ، وتتبدى للعيان بوصفها من
ابداعهم الفردي. (٨٧) .

ويذكر هيجل تبجيل القدامى لهيراكلين (***) Herekles
بوصفه ممثلاً للأخلاق البطولية للأزمة القديمة ، ويذكر أيضاً هوميروس
Hensaros ، وأبطاله ، صحيح أنه كان لهم قائد مشترك ، لكن
ما يربط بينهم ليس هو القانون الجامد الثابت الذي يفرض عليهم الطاعة
فرضاً ، كما هو الحال عند الزمان والأزمة الحديثة ، بل هم يتبعون
قائدهم من تلقاء أنفسهم ، وبقراراتهم الحرة ، وهذا ما نجده لدى أبطال
الشعر العربي القديم ، فالاستقلال لم يكن وقفناً على اليونان وحدهم ،
ولمنا نجده لدى العرب ، حيث كان الفرد الحر يتمتع باستقلال تام ،

Ibid : p. 182.

(٨٦)

(*) كلمة الفضيلة اليونانية نكرها هيجل باليونانية Hagal من ١٨٥ .

Ibid : p. 184-185.

(٨٧)

(***) تروى الأساطير أن هيراكلين أو هرقل هو الطفل الذي أرضعته الربة هيرا
منحه الخلود ، والكلمة تعني مجد هيرا . انظر أساطير إغريقية د . عبد المعطي
شعراوي ، ص ٣٦٩ - ٣٩٠ .

ولذلك فهو يذكر بجانب أبطال هوميروس . أبطال الشاهنامه (٨) ، الذين يتمتعون باستقلال تام (٨٨) .

هذا يعني أن هيجل يرى أن أهم ما يميز الفردية في العصر البطولي هو استقلال الفرد وحرية ومسئوليته عن جميع أفعاله ، وهذا الفرق بين العصر البطولي والعصر الحديث يرجع الى الفرق بين حضارتين وثقافتين . تنتمي كل منهما الى تكوين اجتماعي واقتصادي مختلف عن الآخر . والذات في العصر البطولي ، وهي حدة كلية ، لاتفصل الإرادة عن الفعل ، ولا تقبل انفصلا عن نتائج أفعالها وعواقبها ، حتى الذي لم تكن واعية به ، فأوديب Oidipous مثلا - يلتقي وهو في طريقه الى العراف برجل يقتله بعد شجار معه ، ولم يكن يعلم أنه أبوه ، ومع ذلك يقبل أوديب بكامل إرادته مسئوليته عن الخطأ الذي ارتكبه دون قصد . فيعاقب نفسه بنفسه ، على قتله أباه وزواجه بأمه . وهذا يعني ان الشخص البطولي يرفض تجزئة الخطأ أو تقسيمه ، ولا يريد أن يعلم شيئا عن التعارض الممكن - الموجود في الأزمنة الحديثة ويكون مبررا للسلوك - بين النية الذاتية والفعل الموضوعي ، بينما نلاحظ في العصر الحديث ، أن كل إنسان يرد الى نفسه أو الى الآخرين الأفعال التي تمت ويكون الفرد واعيا بها وواعيا - أيضا - بالظروف التي يقوم فيها فعله ، ويتبرأ من أي جزء مما فعله ، لم يكن يعلم به ، وبالتالي لا يستند الى نفسه الا ما كان على معرفة به ، وما تمهه بكامل قصده استنادا الى هذه المعرفة ، وهذا يعني لنسا كيف يتملص الانسان الحديث من تبعات الخطأ الذي ارتكبه (٨٩) .

واختلاف مسئولية الانسان في العصرين ، ورؤيته لهذه المسئولية ترجع الى رؤية الانسان الأخلاقية ، فالانسان في العصر الحديث يحكم على سلوكه على هذا النحو السابق نتيجة لتفسيره للسلوك الأخلاقي بأنه العلم المنأى بالظروف ، بالفكرة المتكونة لدى الانسان من الخير ونية تحقيقها في أفعاله . أما في العصر البطولي ، فان الفرد البطولي لا يفصل بين ذاته

(*) الشاهنامه : هي ملحمة فارسية للشاعر الفارسي « الفردوسي » (أبو الكريم منصور) وهو من أكبر شعراء القرن الخامس الهجري ، وقت كتابتها سنة ١٠١٠ م ، ٤٠٠ هـ . ويحاول بها احياء الروح الفارسية عن طريق سرد أخبارهم وسلاطينهم منذ بدء التاريخ . وعدد أبياتها يتجاوز الخمسين الف بيتا من الشعر .
انظر : د . يحيى الخشاب : الشاهنامه للفردوسي : مجلة تراث الإنسانية المجلد الرابع العدد السابع ، ص ٥٠٩ - ٥٣٠ .

Mogel : Aesthetics, p. 186.

(٨٨)

Ibid : p. 187.

(٨٩)

وبين الكل الأخلاقي - الذى هو جزء منه - بل يعتبر نفسه أنه يؤلف وهذا الكل 'وحدة' جوهرية ، بينما الانسان فى العصر الحديث يفصل بين شخصه واهتماماته الفردية وبين الغايات التى ينشدها الكل ، فما يفعله الفرد ، يفعله كمشخص ، ولا يمد نفسه مسئولاً الا عن أفعاله ، وليس عن أفعال الكل الجوهري الذى هو جزء منه (٩٠) . ومن هنا حدث الفصل بين الأسرة والفرد ، وبين الفرد والدولة ، بينما كان هذا الفصل غير موجود فى العصر البطولى حيث كان يقوم الأبناء بالتكفير عن أخطاء الآباء ، وكان جيل بكامله يكفر عن جريمة فرد واحد ، وكانت الجرائم والأخطاء ضمن الميراث الذى يورث للأبناء ، وتبدو لنا هذه الادانة غير معقولة أو مقبولة فى عصرنا الراهن : ولكنها كانت مقبولة ، لأن الفرد لم يكن منعزلاً ، وإنما كان عضواً فى أسرة أو قبيلة وكان سلوك الأسرة ينطبع على كل فرد من أفرادها ، ولذلك كانت تحيا الأسرة فى الفرد ، ويحيا الفرد فى الأسرة ، وكانت الفردية تتوحد مع الكل الجوهري الروحي (٩١) . وإذا تأملنا حالة الإنسيان فى العصر البطولى ، وتضيره عن الجوهري والكلى ، يمكن أن نفسر لجوء الفن الى اقتباس أشكاله المثالية من العصر البطولى أو الماضى البعيد ، لأنه يجد أن الأبطال يعبرون عن الكلى ، بينما انسان العصر الحديث غارق فى همومه الجزئية ؛ ولهذا نلاحظ أن كثيراً من الأعمال الفنية مقتبسة من بعض الأساطير اليونانية والرومانية (*) ولكن هذا لا يعنى أن الفنان ينقل الماضى كما هو ، فالماضى لا يعنيه فى ذاته ، وإنما يعنيه الحاضر ، فالفنان حين يختار الماضى أو العصر لبطولى أو الأسطورى ، يريد أن يضفى جواً من العمومية حول الموضوعات التى يتناولها ، وحتى لا يقع فى الجزئى والخرسى الموجود فى العصر الحاضر ، الذى يعرفه الناس تمام المعرفة ، وبالتالي يستطيع فى الموضوعات التاريخية أن يدخل تعديلات تبدو طبيعية ، ولذلك فالفنان الذى يتحدث عن موضوعات تاريخية أو أسطورية يجد نفسه أقل تمسكاً بالجزئى والخرسى ، ولعل هذا هو السبب الذى جعل وليم شكسبير يستمد كثيراً من موضوعاته من أخبار أو قصص قديمة تتخذت عن دولة لم تعرف الاستقرار المنظم ، ولذلك يظهر فيها تأثير قوى الفرد الحية على تصوراتها وانجازاته. (٩٢) .

Ibid : p. 187.

(٩٠)

Ibid : p. 188.

(٩١)

(*) ومثال ذلك ، بيجماليون ليرناردشو ، وكاليجولا لالبيركامى ، وشهر زاد ، لتوفيق الحكيم ، فاوست لجوته ، وأعمال نجيب محفوظ الأولى التى تستلهم الحضارة المصرية القديمة .

Ibid : p. 190.

(٩٢)

ويرى هيغل أن الفرق بين استقلال شخصيات شكسبير واستقلال شخصيات العصر البطولي ، يرجع الى أن استقلال أغلب أبطال المسرحيات التاريخية لشكسبير يرتكز الى ثقة شكلية صرفة بالنفس ، بينما استقلال الشخصيات البطولية يرجع الى المضمون الذي أخذت هذه الشخصيات على عاتقها مهمة تحقيقه . ولذلك فإن الأعمال الفنية التي لا تحاول استلهام الشخصية البطولية واستقلالها ، تبقى باهتة ، ويضرب مثلا على ذلك بالأعمال الفنية التي تستلهم حالة الحب العذرى الريفي . و التروبادور ، (*) ويرى ان الحب العذرى الريفي ليس أنسب تربة لتحقيق المثال في الفن ، لان الانفصال بين الشرعي والضروري والفردية غير موجود ، ولأن الأوضاع العذرية مهما كانت بسيطة وبدائية لا تثير الاهتمام ، لانه لا توجد لديها أية امكانية لولادة دوافع للشخصية البطولية وتطورها ، ولهذا يسخر هيغل من الغزليات العذرية الريفية ، ويرى أنها تعبيرات متكلفة ومصطنعة ، وحين قدم جوته رواية شعرية بعنوان هرمان ودورثي Herman & Dorothee (التي كتبها جوتة سنة ١٧٩٧) (٩٣) ، فإنه لم يقتصر على عرض الحب العذري بينهما ، وإنما صور المناخ العام الذي كانت تصطرع فيه المصالح الكبرى للثورة الفرنسية ١٧٨٩ ، واستطاع بذلك أن يتجاوز الطابع الضيق والمحدود للحب العذرى ويربطه بين أعظم أحداث العالم وأوسعها نطاقا .

والحقيقة أن هيغل لا يفرض مجالا معيناً أو موضوعات معينة على الفنان ، ولكنه يحاول هنا أن يفسر اختيار الفنانين لبعض الموضوعات ، فمثلا هو يشرح لماذا يختار الفنان - أحيانا - وسط الأمراء لتقديم شخصياته ؟ ، لانه - من وجهة نظر هيغل - يريد أن يظهر - بعمله هذا - حرية الإرادة ، والتي لا تملك أن تحقق نفسها الا في تمثيل أوساط الأمراء ، فهذا الاختيار ليس نابعا من دافع أرسقراطي لدى الفنان ، وإنما لأن الأشخاص الذين ينتمون الى الطبقات الأخرى ، فإن الحرية لا تظهر لديهم ، لأن حياتهم مرتبطة بالحدود الضيقة المتاحة لهم ، ولذلك يظهرهم بمظهر المضطهد المظلوم ، وأهواؤهم ومصالحهم تصطدم بضغوط الظروف الخارجية التي تمثل في قوة النظام العام للحكم وقوة القوانين ، وهذا

(*) نوع من الحب العاطفي الذي ينتثره بالشاعرية Idyllic ، شهر في اواخر القرن الحادي عشر الميلادي ، ويقصد به الحب الذي تبدو فيه اخلاق الفروسية ، انظر المجلد الحادي عشر ١٩٨٠ ، ص ١٠٦ وما بعدها .
 د. محمد اسماعيل المراني : الطريقاً نورد الحب الرفيع ، مجلة عالم الفكر اللاتينية .
 Hegel : Aesthetica, p. 191. (٩٣)

التحدد بالظروف الخارجية يتنافى مع أى استقلال ، ولذلك لم يصورهم
القنانون فى أعمالهم الجادة انما استخدموا الأمرء ، واستخدموا شخصيات
انطباعات الآخر فى المسرحيات الهزلية الخفيفة ، وفى الملهاة (الكوميديا) ،
لانه يمكن للأفراد فى إطار الكوميديا ان يمنحوا انفسهم استقلالا فى
الاراء هذا الاستقلال الذى هم محرومون منه فى الحياة الواقعية ، ولذلك
ينتهى ويتلاشى بمجرد أن ينتهى الوضع الكوميدي (الهزلى) (٩٤) ،
ولهذا فحين يكتب شيلر مسرحية خطيبة مسينا (*) ، فانه يصور
الشخصية الرئيسية فى العمل الفنى مستقلة ، ويظهر هذا واضحا حين
يهتف دون سيزار (لاحظ انه أمير) قائلا لا قساضى فوقى ، بمعنى أنه
لا يخضع لأية ضرورة خارجية تحد من استقلاله وحرية . ويرى هيجل
أن شكسبير يخرج عن هذه القاعدة ، لأن الأشخاص الشكسبيريين
لا ينتمون جميعهم الى أوساط الأمرء ، ولكن نلاحظ أنه يستخدم التاريخ
وعصر الحروب الأهلية الذى تتزعزع فيه الأسس التى عليها يقوم النظام ،
وتترأخى فيه الروابط التى تشكلها القوانين ، وهذا ما يضيف على هؤلاء
الأشخاص درجة من الاستقلال (٩٥)

وإذا كان هيجل قد بين إمكانيات العصر البطولى فى الخلق المتالى
فى الفن ، فانه يحاول أن يبين أيضا إمكانات العالم المعاصر له ، وهو
- بالطبع - ينظر لحالة العالم المعاصر له من خلال شروطه القانونية
والأخلاقية والسياسية ، وهو يرى أن إمكانياته فى الخلق الفنى محدودة
للغاية ، لأن الاستقلال لفردى أصبح مجاله محدودا فى العالم العاصر ،
ولذلك فان المثال فى الأزمنة الحديثة يفتقر الى المضمون العميق ، لأن
المضمون المثال يتحدد بالشروط الثابتة القائمة أصلا ، بحيث يتركز
الاهتمام على الكيفية التى يظهر بها المضمون لدى الأفراد فى ذاتيتهم
الباطنية ، وفى أخلاقهم ، وهذا يعنى - صراحة - أن هيجل يرى حالة
العالم الحاضرة (وهى كما سبق أن وضحت تعنى الشروط الاجتماعية
والاقتصادية والسياسية للمجتمع ، وما ينتج عنها من مؤسسات قانونية
وشرعية وأخلاقية) هى التى تحدد المضمون الذى يتحرك الأفراد من
خلاله ، أو يعبرون عن انفسهم من خلاله أيضا ، أى هو الذى يحدد
سلوكهم الأخلاقى وبالتالى فان المثال فى الفن الذى يلتزم بالتعبير عن

Tbid : . p. 192.

(٩٤)

(*) هى مسرحية تاريخية كتبها شيلر سنة ١٨٠٢ . (Braut Von Messina)

ibid : . p. 192.

(٩٥)

الحالة الراهنة للآزمة الحديثة، ينعكس فيه هذا المضمون الضيق والمحدود انعبير عن استقلال الأثراد (*) ولذلك لا يمكن للفنان الذى ينأول موضوعا من الآزمة الحديثة أن يضىف عليه طابعا من المثالية على القضاة أو الملوك ، لانهم - فى الآزمة الحديثة - لا يمثلون الذروة العينية لكن كما كان أبطال العصر الاسطورى ، لانهم مجرد مراكز مجردة مؤسست وطيدة الدعائم محمية بالقوانين والديساتير ، ولم يعد للملك سلطاته فى السلم والحرب والقانون ، لان كل هذا أصبح مشروطا بالوضع السياسى العام وباللاقات مع البلدان الأجنبية ، وبالقانون السياسى (٩٦) ولذلك فان الذات فى الآزمة الحديثة لا تصور المثال ، لانه حتى لو صورعا الفنان بأننا - أحيانا - نتصرف بعفوية وتلقائية ، فانه يعى أن هذه الذات تبقى - مهما فعلت - جزءا من نظام اجتماعى وطيدة ، وهى مجرد عضو من اعضائه ، ولها امكانيات محدودة للغاية ، ولذلك لا يتصرف الانسان فى العصر الحديث كما كان الانسان فى العصر البطولى بدافع من مصنحة الجماعة والغاية الكلية لها ، وانما يتصرف وفق مصلحته الذاتية الخاصة . ورغم أن هذه الذات تظهر طبيعتها الالامتناهية فى القانون والشرائع والأخلاق ، فان القانون كما هو متجسد فى لفرد يبقى محدودا بمحدودية الفرد نفسه ، بينما كان يشكل الفرد فى العصر البطولى تجسيما كلييا .

(*) تعتبر هذه النقطة هى الأساس الذى بنى عليه - فيما بعد - علم الجمال والنقد الماركسى تحليلاته فى الفن ، حين ربط بين وظيفة الفن ، وبين الواقع الاجتماعى ، الذى يشكل - من وجهة نظرهم - التعبير الأيديولوجى والطبقى للفن ، وقد بين لوكاتش فى دراساته الجمالية والنقدية ، مدى استفادته من المفاهيم الهيغيلية ، حيث اتخذ من الفردية كما قدمها هيغل ، أساسا لنظرية الرواية ، وتحدث عن أنواع البطل فى العصر الحديث ، فى مقابل البطل فى العصر البطولى والحديث ، ثم اتخذ من الفردية مرتكزا لمكريا للفرقة بين الأجناس الأدبية ، على أساس أن الملحمة تعبر عن البطل فى العصر البطولى ، و عن الوحدة مع الكل الاجتماعى ، بينما الرواية (أو البثر) تعبر عن التناقض ، بين لذاتين الفردية - والوجود الاجتماعى ككل ، على نحو ما عرّف هيغل فى تحليله . ويعتبر هذا الجزء - فى رأى كثير من الباحثين والنقاد - من افضل اجازات هيغل للنظرية الجمالية وفلسفة الفن ، لانه يطرح فيه الأساس الفلسفى للكثير من القضايا التى ترتكز اليها النقد المعاصر مثل :

- الواقع الاجتماعى ودوره فى تشكيل المثال اللتى

- انواع البطل فى العصر الحديث .

- سمات الفردية فى العصر البطولى .

Hegel : Aethetics. p. 193.

(٩٦)

للقانون والأخلاق (٩٧) . ولذلك يصبح الفن ضرورة معبرة عن الحاجة الى اعادة بناء الاستقلال الفردى ، لكن يستعيد الانسان حريته الفردية واستقلاله الحى ، والواقع أن هذا ما جعل شيلر وجوته يحاولان أن يستعيدا - فى أعمالهما - الاستقلال الفردى الضائع وسط التعقيدات المسبقة للحياة الحديثة .

ويتساءل هيجل : كيف يرى شيلر اعادة بناء الاستقلال الفردى ؟

ويعتمد هيجل فى الاجابة على هذا التساؤل على أعمال شيلر المسرحية الأولى ، حيث يرى - شيلر - أن السبيل لتحقيق الاستقلال الفردى هو التمرد على المجتمع البورجوازى بالذات ، ويظهر هذا فى شخصيته (كارل مور) بطل مسرحية اللصوص (التى كتبها سنة ١٧٨٢) (*) وهو البطل الثائر على النظام القائم ، وعلى الرجال الذين يسيئون استقلال سلطانهم ، فيخرج عن شرعية القانون فى سلوكه الاجرامى ، لكن يؤسس بنفسه دولة بطولية جديدة ، وينصب نفسه مقوماً للقانون وينتقم لجميع المظالم (٩٨)

وتعليق هيجل على هذه المسرحية : انها محاولة فردية ، وعديدة الجبوتى ، وتقود ضاحيها الى الجريمة - كما حدث فى المسرحية - لأنه يحمل فى داخل ذاته الظلم والجور اللذين يريد الغامعا (٩٩) . بينما استطاع شيلر فى مسرحيته « مؤامرة فييسكى » (*) ، ودون كارلوس (***) أن

Ibid : p. 104.

(٩٧)

(*) يصدر شيلر هذه المسرحية بعبارة من عبارات بقرط الطبيب : « ما لا تشفيه الأدوية ، يشفيه الكى ، وما لا يشفيه الكى ، تشفيه النار ، » والمسرحية هى لوحة تصور نفساً عظيمة ذات مواهب من كل نوع ، لكنها ضلت بسبب حماستها غير المنضبطة وصحبة شريزة افسدت قلبه ، واستندجته من رذيلة الى رذيلة ، حتى صار اخيراً على رأس عصاة من القتل ومشعل الحرائق ، وغاص فى اعماق اليأس ، وهذه الشخصية هى كارل مور وهى الشخصية التى يمكن أن يحبها المرء ويتفكر منها فى الوقت نفسه ، ومغزى المسرحية هى محاولة اصلاح المجتمع عن طريق تدمير المجتمع ، وتصحيح القانون عن طريق انتهاك القانون . انظر فريدريش شلز : اللصوص (١٧٨٢) ترجمة د . عبد الرحمن بدوى ، المسرح العالمى ، الكويت ١٩٨١ ، ص ١٢ .

Hegel : Op. cit., p. 105.

(٩٨)

Ibid : p. 105.

(٩٩)

(*) مسرحية كتبها شيلر ١٧٨٢ ، وفييسكى اسم امرة ايطالية ، تتمر احد افرادها وهو يوهنا لويس فييسكى (١٥٢٢ - ١٥٧٤) ضد أندريا دوريا قائد اساطيل فرانسوا الأول ، ومن قصة مؤامره ، استوحى شيلر فكرة مسرحيته .

(**) مسرحية دون كارلوس Don Carlos التى كتبها سنة ١٧٨٧ .

يجسد مثالا لشخصية أسمى وأرفع ، لأن لبطل المسرحيتين فييسكى ودون كارلوس مضمونا جوهريا ، لأنه يجعلهما يكافحان في سبيل تحرر وطنهما وفي سبيل حرية الايمان الديني . ويلاحظ هيجل أن المأساة التي تحل بأبطال شيلر تتأني نتيجة لقوة خارجية تحاربهم وتقهرهم ، وقد يكون ذلك نتيجة لتأثره بالدراما الاغريقية . أما كيف يرى جوته إعادة بناء الاستقلال الفردي في أعماله ؟ ففي مسرحية لجوته عنوانها « جوتز فون برلينجن » (***) ، يبين فيها جوته التناقض والتداخل بين فروسية المسرحية - يريد أن يعيش أخلاق الفرسان واستقلالهم ، ولكن النظام الموجود في الحياة الحديثة يدفع الفارس الى الخطأ ويتسبب في هلاكه . ويعمل هيجل السبب في ذلك الى أن الفروسية كانت تتلام مع البنية الاقطاعية للعصر الوسيط ، ولكن العصر الحديث لا يسمح بوجود الاستقلال الفردي للفرسان ، واذا ما اصرت طبقة الفرسان على رفع المظالم واحقاق العدل ، فانها تضع نفسها موضع السخرية ، (١٠٠) على نحو ما نجده - الآن - في حياتنا اليومية ، من سخرية الناس ممن يريد اصلاح ما حوله ، تحت عبارة « هل تريد اصلاح الكون » ، أصلح أحوالك أولا ، وهذا ما عبر عنه شير فانتس في روايته الرائعة دون كيشوت .

خصوصية الوضع الفردي للانسان في العصر الحديث :

بعد أن درس هيجل الحائنة العامة للعالم كما سبق ، يتطرق الى دراسة خصوصية الوضع الفردي للانسان ، ويشير بذلك الى التعارض بين التصورات المختلفة للعالم وبين الأفعال التي تتم في داخل هذا التعارض وهو ما يطلق عليه اسم الوضع The Situation ويمكن القول ان هذا الجزء الذي يتحدث فيه هيجل عن الوضع ، بالإضافة الى الجزء السابق عن حالة العالم العامة ، يمثلان الأساس الحضاري للمثال في الفن عند هيجل ، لأن الوضع الذي يجد الفنان نفسه فيه يجبره على فهم طبيعة الصراعات الاجتماعية . لكي يعبر عن المثال على نحو أوضح وأعمق (١٠١) .

كتابتها سنة ١٧٧٢ وقد استوحاها جوته من قصة حياة أحد الفرسان الالمان الذين سمي المسرحية باسمه ، وكان يلقب باليد الحديدية وهو برلينجن (١٤٨٠ - ١٥٦٠) .

(***) هذه المسرحية Götz von Berlichingen بها جوته ١٧٧١ ، وأعاد

Ibid : p. 198. (١٠٠)

Ibid : p. 198. (١٠١)

ان الفن حين يحاول أن يصور حالة العالم المثالية ، فهذا يعنى أنه يهتم بتمثيل الجوانب الكلية والجوهرية فى العالم ، وبالتالي فهو يتعارض مع الواقع الجزئى الثرى ، والفن حين يضىء على العالم طابعا مثاليا Idealisation ، فهذا يعنى أنه يخلصه من العرضى والجزئى ، ويحاول أن يصور الكلى ، هذا الكلى هو حالة الوجود الروحى ، وكما سبق أن بينت أن العالم الذى نعيش فيه هو ما يختص الفن بتمثيله على أساس أنه يمثل الالهى - وطبقا لمفهوم الالهى لدى هيغل - فان الالهى بوصفه وحدة كلية مجردة لا يدرسه الفن ، لأنه موضوع الفكر المجرد ، ولذلك ليس أمام الفن لتمثيل الالهى أو الجوهرى أو الكلى الا الفردى لأن ما يميز الفردية هو تعيينها ، وهى تدين فى وجودها ومضمونها الجوهرى الى الالهى (القوى السمودية الناطمة للعالم) (١٠٢) . وإذا كانت العرضية والاعتباطية هى ما تميز الفردية تتعارض مع الجوهرى والكلى اللتين هما البنية الخيزة لما هو حقيقى فى ذاته ، فان هيغل حين يبحث عن التعيين القنى للمضمون العينى للمثال فإنه يميز - منذ البداية - بين الجوهر الكلى ، وبين الأفراد الذين يحققون أشكالا خصوصية لهذا الجوهر . ولذلك يتشأن استخدام هيغل لمصطلح الوضع Situation نتيجة لهذا التعارض الذى أشرنا اليه ، وهو المحيط أو المجال العام الذى يأخذ منه الفنان ، لكى يظهر اهتمامات الروح ومضمونه ، وهذا الوضع قبل أن يتمثل للفنان فى أشكال متعينة تعبر عن الروح يكون حينذاك مجرد فكرة ، لم تجد تمثيلها العينى ، ويطلق هيغل على هذه المرحلة « انعدام الوضع ، Absence of Situation ، ويقصد به أن الوضع لم يأخذ شكله المتعين ، لأنه يبقى فى عمومية الفكر ، ويظهر هذا فى الأعمال الفنية التى نجدها فى النحت المصرى القديم ، والنحت اليونانى القديم أيضا ، وكذلك يظهر فى الفن التشكيلى المسيحى ، وخاصة فى التماثيل واللوحات النصفية ، ويظهر غياب الوضع أو انعدامه فى أن الالهى يصور - هنا - اما كاله متعين ، أو كشخصية مطلقة فى ذاتها ، بمعنى أنه لا يصور التعارض ، وإنما يصور الكلى فى جملة وثباته دون أن ينقسم الى أجزاء متعينة (١٠٣) ، أما المرحلة الثانية فى الوضع فهى التخل عن موقف الصمت والسكون لدى الفنان ، بحيث يخرج من جموده الداخلى والخارجى ، ويحاول أن يميز الكلى فى وضع متعين ، ولكنه وضع غير متميز فى ذاته ، لأنه غير مشحون بالتناقضات وهذا الوضع قليل الأهمية ، لأن الحدث الجاد فى العمل القنى - عند هيغل - هو الحدث المتلى بالتعارضات والتناقضات

Ibid : p. 197.

(١٠٢)

Ibid : p. 200.

(١٠٣)

يحيث توجب الغاء أو تجاوز هذا الحد أو ذاك من حدى الصراع ، ويظهر المرحلة الثانية فى التماثيل اليونانية التى تصور الآلهة فى أوضاع بسيطة ليس لها علاقات أو تعارضات مع آخر ، ولهذا تبدو مكتفية بذاتها ، ومثال ذلك من النحت اليونانى الذى يريد أن يصور هدوء الآلهة ، تمثال فينوس ، وقصائد بندار (٥١٨ - ٤٣٨ ق م) ويظهر أيضا فى رواية « آلام فرتر » لجوته التى كتبها للتخلص من قلقه الداخلى (١٠٤) . وفى هذه المرحلة لم يتم تعارض بين تصورات الفنان عن العالم وبين الواقع الفعلى ، أما فى المرحلة الثالثة . يصبح الازدواج والتعارض هما اللذان يشكلان ماهية الوضع بالذات . ويعتقد هيجل أن المرحلة الثالثة هى التى تشكل تعين المثال فى الفن بشكل صحيح ، ولهذا فهو يرى أن الفن المسرحى يتمتع بقدرة كبيرة على تمثيل الجمال فى أعماق حالات تطوره وأكملها ، لأنه يستطيع أن يقدم القوى الروحية الكبرى فى خلافاتها وتناقضاتها وصراعيها ووفاقها ، ولأن الفن المسرحى يقوم - فى أساسه - على الصراع ، وبالتالي لا يستطيع أن يتخذ من الموضوعات الساكنة أو الخالية من مضمون الصراع موضوعا للتمثيل الفنى ، بينما النحت والرسم امكانياتهما أقل فى تصوير التناقض وصورته ، لكن قد يختار - الفنان - لحظة من لحظات الصراع ويثبتها ، ولذلك يرى هيجل أنه لا بد لكل فن أن يراعى امكانياته الخاصة فى اختيار موضوعاته (١٠٥) .

والصراع Conflict له أشكال عديدة ، يذكر هيجل منها ثلاثة أشكال رئيسية يختار منها الفنان موضوعا لتمثيله الفنى : وأول هذه الأشكال هو الصراع الذى ينتج عن أوضاع طبيعية ، ويظهر هذا فى علاقة الانسان بالكوارث الطبيعية والمرض ، ويظهر هذا واضحا فى اختيار مرض ادمينوس ، والمرض فى حده ذاته ليس Euripides يوربيدس مصدرا للإلهام فى العمل الفنى ، ولكن يستخدمه يوربيدس لتصوير الصراع بين الأفراد بسبب المرض ، فالعراق يعلن أن ادمينوس سيموت ما لم يئذ انسان آخر نفسه بدلا منه ، وتقبل السسيتا بهته التضحية ، لتخلص زوجها من الموت ، ولذلك يمكن أن نرى ان هذا الصراع الذى ينشأ نتيجة لكوارث طبيعية يمثل الخلفية (الأرضية) التى يتولد عنها التصادم بين الأفراد ، ويرى هيجل أن الشعر الملحمى أصلح من الشعر المسرحى لتصوير هذا الصراع (١٠٦) .

Ibid : p. 202.

(١٠٤)

Ibid : p. 204.

(١٠٥)

Ibid : p. 206.

(١٠٦)

وثاني هذه الأشكال هو الصراع الروحي الذي يركز على أساس طبيعي ، ويذكر هيجل ثلاثة أشكال تنتج عن هذا النوع من الصراع الثاني :

(أ) مثل الصراع بين الورثة في حق وراثة العرش ، فهو صراع روحي بين الأفراد نتج عن أساس طبيعي مثل القرابة ، ويتضح هذا في أوديب حين ترك عرشه شاغرا ، فقامت مواجهة بين ابنيه وهما اتيوكلس ويولينسيس ، ابنا أوديب من أمه جوكاستا ، واقتتلا صراعا على العرش ، إذ تدرع كل منهما بحقوقه وصاغ مطالب متماثلة . ونلاحظ أن العداء بين الأخوين هو نوع من الصراع اتخذه الفن موضوعا له على امتداد العصور كافة ، وإن كان قد بدأه قابيل حين قتل آخاه هاويل ، ويظهر الصراع في « الشاهنامة » في ملحمة الفردوس الفارسية ، وفي مسرحية شيلر « خطبة مسينا » (١٨٠٣) ، وفي مكبث لشكسبير (١٠٧) .

(ب) الصراع بين الأفراد نتيجة الفروق القائمة بين الطبقات الاجتماعية ، فالإنسان منذ أن يولد يجد نفسه مصنفا ضمن طبقة اجتماعية حاكمة أو محكومة ، وكل طبقة لها تنظيم ضروري يظهر في نوع العمل الذي يؤديه الفرد وأفكاره وثقافته الروحية ، ورغم أن الفرد قد لا يكون له يد في أن يولد في طبقة المحكومين ، إلا أن هذا يفرض عليه حياة معينة ، لا يستطيع تخطيها ، إلا عن طريق التعليم والمهارة وطريقة التفكير ، ولكن الحاجز الطبيعي يقف حائلا بينه وبين الطبقة التي يريد أن يندرج في عدادها (ويرى هيجل أن الحب الذي ينشأ بين خادم لا يملك من التعليم والمهارة شيئا وبين أميرة لها ثقافة روحية عميقة هو حب أخرق ولا معقول . لأن الفارق بينهما هنا ليس فارق أن كلا منهما ولد لطبقة دون الأخرى ، وإنما الفارق بينهما هو فارق في الاهتمامات والتعليم وتصور الحياة وطريقة التفكير والاحساس ، وهكذا ليس حبا ولكنه انجذاب حسي) (١٠٨) .

(ج) الصراع الذي ينتج عن أن يولد الإنسان ضمن فئة مضطهدة من قبل المجتمع ، (مثل الزوج في المجتمع الأمريكي قديما مثلا) فلا يتمتع الفرد بالحرية ، أو على العكس أن يولد الفرد ضمن فئة تتمتع بامتيازات كبيرة نتيجة لقوانين وضعية أو أحكام دينية ، فيشعر انه حر

Ibid : p. 207-208.

(١٠٧)

Ibid : p. 209.

(١٠٨)

بينما هو - في الحقيقة - غير ذلك ، لأنه يستمد حرته من القوانين
الوضعية ، ولذلك فإن هذا الفرد لا يتمتع لدى هيجل بما يسمى بالفرد
بالمثال الذي يعبر عن الكلي والجوهرى . وقد صور الفن المسرحى بعضا
من هذه المنازعات ، لكى يستدر الشفقة والعطف ، ولهذا فإن أرسطو قد
حدد للمأساة (التراجيديا) هدف ايقاط الشعور (التطهير)

وقد ينتج الصراع أيضا الاستعدادات المزاجية والطبيعية لدى الفرد .
مثل غيره عطيل فى مسرحية شكسبير ، ولكن هذه الأهواء لا تولد المصادمات
الا بقدر ما يقع الأفراد تحت سيطرتها ، وبالتالي يجرحهم الى نزاع عميق
وبين الآخرين (١٠٩)

وثالث هذه الأشكال الرئيسية من الصراع ، هو الصراع الروحي
الذى يرتكز الى أساس روحى ، مثل : قد يكون هناك صراع بين الانسان
ونفسه حين يحدث بين حالة وعى الانسان أثناء انجاز الفعل عن جهة ،
وبين حالة وعيه بعد الفعل من جهة ثانية ، حين تتاح له القدرة على أن
يدرك على الوجه الصحيح طبيعة ما فعله ، ومثال ذلك أوديب الذى لم يكن
يدرى انه يقتل أباه ، ثم بعد أن عرف أن الذى قتله هو والده ، ومعاقبته
لنفسه بعد ذلك ، ومثل أجاكسيوس وهو من الأبطال الاغريق فى حرب
طروادة ، ابن تلامون ، ملك سالامين ، أصابته لوثة جنون ، فقتل قطعان
الاغريق من الماشية ، وهو يحسب أنه يصرع أعدائه ، وحين أدرك غلطته
نشب بينه وبين نفسه صراع انتحر على أثره ، وهذا يعنى أن السمة
الرئيسية لهذه المصادمات تكمن فى دخول الانسان فى تناقض مع ذاته ،
حين لا يبالى بالأخلاقى والحقيقى والمقدسى (١١٠) .

لكن يمكن أن نتساءل ، لماذا يذكر هيجل كل هذه الموضوعات التى
ينجم عنها الصراع الذى يؤلف حقيقة العمل الفنى ؟ ، يذكر هيجل كل
هذا ، لأنه قد نسمع الشكوى من بعض الفنانين من صعوبة العثور على
مادة مناسبة لبناء ظروف وأوضاع ، ولكن ما يذكره هيجل - هو فى
الحقيقة - الشروط الخارجية لتفتح الشخصية ، فالفنان ليس مطالباً
بابتكار أوضاع جديدة ، وإنما عليه أن يقدم صياغة جديدة خاصة به لهذه
الموضوعات ، لأن المضمون الحقيقى للعمل الفنى - من وجهة نظر هيجل -
يكمن فى معالجة الفنان للموضوع بحيث يظهر المظهر الأخلاقى والروحي

Ibid : p. 210....

(١٠٩)

Ibid : p. 215-216.

(١١٠)

للأحداث بازراً في تمثيل الأهواء العميقة للشخصية الانسانية التي تعبر عن ذاتها من خلال هذه الأوضاع . وعلى ذلك يمكن القول ، بأن الأوضاع التي كان الفن يصورها ، اذا كانت ثابتة وساكنة وغير منعينة ؛ فان هذا ما يحدث في المرحلة الاولى ، ثم تتعين هذه الأوضاع في أفعال بسيطة لا تثير الاهتمام وهي المرحلة الثانية ، ثم تصوير الأوضاع بوصفها أفعالا ، ورد فعل هذه الأفعال المتعارض معها ، وهي المرحلة الثالثة ، حيث يدخل المثال في ملء التبعية وملء الحركة (١١١) .

الفعل Action

نصل بعد ذلك الى الحدث أو الفعل Action الذي يقدم لنا موضوعات الفن ، وفيه يحدد هيجل نقطة البداية للعمل الفني ، فحين يتناول الفن فردا معيناً ، فمن أين تكون نقطة البداية ، هل تكون من جملة الظروف والأفعال والمصائر التي تشكل تكوين الفرد ؟ أم من اختيار موقف واحد يعبر عن الماهية الفعلية لهذا الفرد ؟

ويرى هيجل أن البداية في الفن ترجع الى تمثل الفعل (مصدر موضوعات الفن) ، بوصفه حركة شاملة تتألف من فعل ورد فعل وحل للتناقض وقهر للاختلاف ، ويظهر هذا في الشعر الذي يستوعب كل هذا ، بينما الفنون الأخرى تستوعب لحظة واحدة من لحظات الفعل Achilles ولأن الفعل ذو طبيعة روحية ، ولهذا تجد في التعبير الروحي في اللغة أعظم تمثيل ، ويظهر هذا وضحا في الإلياذة ، حين يبدأ هوميروس بالحديث عن غضب آخيل Achilles ، مباشرة ، دون أن يتوقف عند الأحداث السابقة وسيرة حياة البطل ، ويجعلنا نشهد في الحال النزاع ويفلح في إثارة اهتمامنا ، حتى بما لا يقوله ، بما يشكل خلفية لوحته .

ولكن قد يسود الاعتقاد بأن الحدث أو الفعل يتنوع الى ما لا نهاية ، لكن الأحداث التي هي قد تصلح للتمثيل الفني محدودة ، لأن الفن لا يهتم إلا بالأحداث التي تستوجبها الفكرة . ولذلك يمكن أن يميز في الفعل من حيث هو مصدر موضوعات الفن ثلاث نقاط رئيسية :

(١) القوة العامة التي تشكل المضمون والهدف الأساسيين اللذين يحفزان على الفعل .

(ب) تحريك هذه القوى من قبل العرء الفاعل .

(ج) اللقاء بين القوى العاملة للفعل والأفراد الفاعلين في الشخصية (١١٢) .

وبالنسبة للقوى العامة The Universal Powers التي ينبغي أن تظهر بمظهر المثال العيني ، فرغم تعارضها فيما بينها ، فلا بد أن تشمل هي ذاتها - على شيء ما جوهرى ، ويظهر هذا في موضوعات الفن الكبرى مثل الأسرة والوطن والدولة ، ولذلك لا بد أن تكون هذه القوى جوهرية ، وإيجابية حتى ينبغي أن تشكل المضمون الحقيقي للفعل المثالى . ولكن هذه القوى لا ينبغي أن تمثل في عموميتها ، وإنما يقتضى تمثيلها الكامل ان تأخذ شكل أفراد مستقلين ، لأنها اذا كانت عامة ، فانها تبقى كإفكار وتصورات مجردة لا تمت بصلة الى مضمار الفن ، ولذلك فان القوى العامة تتجسد في الأفراد الفاعلين . وهذه الفكرة وثيقة الصلة بما سبق أن طرحناه من ضرورة تجسد الالهى وتعيينه ، فى الأفراد المستقلين المنقسمين ، لأن الالهى وحدة ملية غير منقسمة ، ولا يتجسد خارجا تماما الا بالنسبة للانسان ، ولذلك يقيم هيجل وحدة بينهما ، ولذلك تتداخل لدى هوميروس أفعال الآلهة وأفعال البشر ، ففي الألياذة ، حين يشاء أخيل أن يشهر سيفه على أجاممنون ، تظهر أثينا خلفه وتمسك به من ضفيرته الذهبية ، وقد عبر جوته عن هذا - أيضا - فى مسرحية « أفيجينيا فى توريدا » . حين تصبح أفيجينيا آلهة لا تؤمن الا بالحقيقة التي تحملها فى داخلها ، والتي تكمن فى النفس البشرية .

ويستخدم هيجل فى التعبير عن ذلك كلمة يونانية هي *Ttaoos* (*) التي يتميز بها الأفراد الفاعلون الذين يعبروا عن القوى العامة ، وهذه

Ibid : pp. 219-220.

(١١٢)

(*) سبق لأرسطو أن استخدم هذه الكلمة فى كتابه فن الشعر ، حين بين أن أجزاء الحكمة ثلاثة هي : « التحول والتعرف والبأوس » ، ص ١٢٢ من ترجمة د. إبراهيم خنادة لفن الشعر ، وقد ترجمها د. إبراهيم خنادة بالمعناة « المستشفقة » ، ويعلل ذلك بقوله ، كان يمكن الاكتفاء بكلمة « المعاناة » فى مقابل كلمة *Pathos* . الا اننى أثرت إضافة صفة « المستشفقة » ، أى التي تثير الاشفاق تمييزا عن المعاناة التي يمكن أن يكادها من يستحلها . إمام . شكرى عياد فى ترجمته لفن الشعر لأرسطو ، فهو يترجم هذا المصطلح بكلمة التأثير فيقول : « أما التأثير *Pathos* فهو فعل يتضمن الموت والجذاب ، كالأفعال الموت على المسرح .. انظر د. شكرى عياد : ترجمة فن الشعر لأرسطو ، ص ٧٤ .

الكلمة التي نقترح ترجمتها بالمعناة *Pathos* وهي تشكل - لدى هيغل - المركز الحقيقي للفن ومضماره الحق ، وعن طريقها يؤثر العمل الفني في المتلقي ، لأنه يحرك فيه وترا يحمله كل إنسان في صدره . وحتى الفنان حين يستخدم المنظر الطبيعي ، فانه يستخلصه بطريقة رمزية ، لأنها تطلق المعناة وهي الموضوع الحقيقي للتمثيل الفني ، ويميز هيغل بين الباثوس أو *Passion* (١١٣) موضوع الفن ، وبين القوى موضوع الدين ، ولذلك قد يرى البعض امكانية استخدام الفن لاثارة الشعور الديني ، ولكن على الفن حين يطرق مضمار الدين أن يتحاشى ويتجنب ما لا يدخل في نطاقه ، حتى لا يقوم الفنان باخضاع المتقدمات الدينية للتأويل . لأن الالهى الذى ينطوى عليه الدين هو القوى الأخلاقية - الخاصة ، بينما الالهى الذى ينطوى عليه الفن هو القوى العملية التى تتجسد فى الأفراد الفاعلين ، والباثوس تمثل وتظهر للخارج عن طزيق النفس الغنية التى تضع فى حماسها كل غنى داخلتها . وطبقا لمعيار الباثوس هذا ، فان هيغل يرى أن جوته أقل معاناة من شيلر ، لأن شيلر يعبر عن معاناته بأسهاب كبير وباندفاع أكثر . وإذا أردنا أن نبين الطابع العينى للباثوس فلا بد أن ندرس الشخصية (١١٥) .

فالشخصية هي المركب الذى يجمع بين القوى الصامة للفعل الجوهرية ، وبين الأفراد الفاعلين ، وتعنى الشخصية - هنا - تلك الكلية التى تظهر فى الإنسان الذى يعبر فى روحانيته العينية عن الباثوس (١١٦) ولذلك تغنو الشخصية هي المركز الحقيقي للتمثيل الفنى المثالى ، لأنه يجتمع فيه كافة المظاهر التى سبق أن شرحناها ، وهى تعبر عن الفكرة من حيث هي مثال ، وتتبدى الشخصية فى ثلاثة وجوه : أولها : الشخصية التى تتبدى كفرادية شاملة ، بمعنى أن الشخصية رغم أنها ذات وحدة كلية تجتمع فيها خصائص وسمات شتى ، الا أنها مطالبلة بتأكيد ذاتها وسط هذا الغنى من خلال التعيين والتحديد ، وإذا لم تتعين الشخصية

(١١٣) يرفض هيغل ترجمة كلمة *Pathos* بالهوى أو العاطفة المشبوية *Passion* لأنها قد تعنى الضعف والتخاذل ، بينما يقصد هيغل من هذه الكلمة معنى جاما . وهو الكرب للمعناة ، لأنها كما يقول : قوة من النفس ، ومشروعة فى ذاتها ، ومضمونها الاساسى من العقلانية والارادة الحرة . ، ولذلك يعرفها ميور *Mure* فى كتابه :
(The Philosophy of Hegel, London, p. 192).
بأنها العاطفة المشبوية التى تتجه نحو هدف أخلاقى يملؤها .
Hegel : op. cit., p. 232-233. انظر : (١١٥)
Ibid : p. 236. (١١٦)

الكلية في سمات وخصائص معينة ، فانها تبقى كما هي ذاتا منفصلة على نفسها ، ويتضح هذا في تقديم هوميروس لبطله آخيل ، فليس هو بطلا قويا فحسب ، بحيث تبرز القوة سماته الكلية فقط ، وانما قوته لا تنفي وجود سجايا أخرى وسمات انسانية أصيلة الى جانب قوته ، وهوميروس يكشف - للمتلقي - عن سمات آخيل وصفاته عن طريق وضعه في اوضاع ومواقف باللغة التنوع مثل وضعه في صراعه مع أجامنون (١١٧) .
ولذلك يحرص هوميروس على أن يقدم ابطلا لا يعبرون عن سمة منفردة من سمات الشخصية الانسانية ، وانما تجتمع - في ابطالة - صفات وسجايا عديدة ، ولكن هذا الغنى في صفات وأشكال الشخصية ، لا يرد أن يظهر بمظهر ما بحيث يشكل كلا واحدا غير قابل للانقسام ، أى يظهر في فرد واحد . ويرى هيجل أن الشعر الملحمي هو المهيا أكثر من غيره من أنواع الشعر مثل الشعر المسرحي والغنائي لتمثيل هذه الشخصيات الكاملة (١١٨) .

وثانيها : رغم هذا الثراء في الشخصية الانسانية ، فان للفنان يركز على سجية واحدة ، تكون بمثابة سمة رئيسية تدفع الفرد الى الفعل ، ففي النحت تبرز للعيان التمدد الباطني لأشكال الشخصية وسماتها ، ورغم هذا يختار الفنان واحدا من الأشكال المتعددة ليبرزها ، كما في شخصية « روميو » في مسرحية « روميو وجولييت » لشكسبير ، حيث نجد أن الحب هو العاطفة الحماسية الرئيسية التي تدفع روميو الى الفعل ، رغم وجود أبعاد أخرى لشخصيته تظهر في علاقته بأهله ، وأصدقائه ، وتظهر أبعاد مختلفة له - أيضا - حين يتعامل مع الراهب ، ورغم المواقف المختلفة التي يواجهها كل من روميو وجولييت ، الا أنهما يحافظان على عاطفة الحب الواسعة والعميقة ، ولذلك يحق لجولييت ان تقول لروميو : كلما أعطيت ملكة أكثر . ولذلك لابد للمعاناة أن تعبر عن الحالة الداخلية للنفس الممتلئة بالقنوة على مواجهة جميع الأوضاع والظروف . ويظهر غنى النفس الداخلي في الشعر الغنائي (١١٩) .

وعبقرية الفنان تظهر حين يركز على جانب معين من شخصية الانسان ، يشتق منه جميع الجوانب الأخرى للانسان كلها . وهنا قد تبعد العبقرية متناقضة مع ملكة الفهم ، التي ترى في هذا الجانب الواحد

Ibid : p. 237.

(١١٧)

Ibid : p. 238.

(١١٨)

Ibid : p. 239.

(١١٩)

رؤية أحادية ، ولكن هذا التناقض يرجع الى منطق الشخصية ذاتها ، ذلك لأن مصير الانسان يكمن ليس في جملة التناقض المتعددة. فحسب ، بل في تحمله هذا التناقض - الخير والشر في شخصية الانسان - مع بقاءه معادلا لذاته ومخلصا لها على الدوام . وحين لا يخلق الفن انسانا وكيانا من هذا النوع ، فان شتى العناصر التي يتألف منها الانسان تنفصل ويبقى الانسان في وضع يتميز بغياب الأفكار والمشاعر (١٢٠) . ولذلك فان ما يميز الفردية في الفن أنها لا متناهية ، والهيبة ، لأنه يقدم لنا الفردية في وحدة مع ذاتها ، رغم تناقضها ، ولذلك تنبع الشخصية من تداخل العام مع خصوصية الفرد ، ولهذا فان الفن الحديث - من وجهة نظر هييجل - جدير بالنقد والتحنيل - لأنه يحرص على تقديم الشخصية من خلال هذا التداخل ، لتصوير وحدتها الذاتية التي لا تقبل الانقسام أو الانحلال (١٢١) وهذه الوحدة بين العام والخاص ما تعرفه بنظرية النمط Type في علم الجمال المعاصر .

وثالثها : تندو الشخصية أحيانا في كتابات وأعمال بعض الكتاب ، وكأنها شخصية غامضة تسيطر عليها الأشباح والشياطين ، ويزعم البعض أن غموض الشخصية يرجع الى غموض حقيقة يتعذر فك لغزها ، ولا يمكن ادراكها ، ويرد هييجل على هذا التصور للشخصية ، بأن هذه الشخصيات الغامضة هي التي ينبغي أن تطرد من مملكة الفن ، إذ لا شيء في هذه المملكة غامض ، بل كل شيء فيها واضح وشفاف والأعمال الفنية التي تصور الشخصية غامضة تجر الفن بشكل عام ، والشعر بشكل خاص الى مناطق ضبابية وباطلة وخاوية . ولهذا فان الشخصية المثالية عند هييجل هي التي تركز اهتمامها على اهتمامات واقعية تحافظ فيها هذه الشخصية على ذاتها . فهاملت - مثلا - رغم أنه شخصية مبردة ، نجد أن شكسبير قد حافظ على وحدته ، لأن تردده كان يتمحور حول الكيفية التي يستطيع بها أن يفعل ما ينوى القيام به .

وليسست شخصيات شكسبير غامضة ، لأنه حافظ على وحدتها ، حتى من منظور عظمتها الشخصية الصرفة ، وصلاية إرادتها في الشعر (١٢٢)

Ibid : pp. 238-240.

(١٢٠)

Ibid : p. 242.

(١٢١)

Ibid : p. 243.

(١٢٢)

التعین الخارجی للمثال :

بينت فيما سبق أن المثال يجب أن تدب فيه حركة تؤدي الى قيم تعارض فيه . ومن خلال حدى هذا التعارض ينشأ الفعل . ويمكن هنا أن نتساءل : كيف يمكن أن يصبح العالم الخارجى موضوعا للتمثيل الفنى ؟ واذا كنت قد اوضحت - فيما سبق - أن الفردية الانسانية هى التى تمثل المثال أو الفكرة ، فان الانسان - أيضا - يحيا حياة عينية خارجية ، بمعنى أن العالم الخارجى هو المحيط الذى يتحرك فيه الانسان . رغم أن الانسان يتميز ويختلف عن العالم الخارجى ، لكى يكون على اتصال بذاته ، دون أن يفقد اتصاله بالعالم الخارجى (١٢٣) .

والحقيقة أن علاقة الانسان بالعالم الخارجى معقدة ومتشابكة . فالانسان يعيش فى ظروف طبيعية مثل المكان والمناخ ، وهو يستخدم الطبيعة لاشباع حاجاته مثل المأكل والملبس والمسكن وغيرها ، ثم ان الانسان يستخدم العالم الخارجى بطريقة خاصة تظهر فى اختراع الأدوات والمسكن والعربات ، وتطور طريقة الطهى والأكل ، هذا بالإضافة الى أن الانسان يعيش فى علاقات روحية ، لها وجود خارجى يتمثل فى أشكال الأسرة والحياة السياسية والاجتماعية (١٢٤) . ولا يعنى التعبير عن الجوهرى والروحى فى الانسان ، أن نختزل كل هذا الواقع العينى ، ونصور الانسان وهو مستغرق بصورة دائمة فى تأمل السماء ، فليس هذا هو المقصود ، بالمثال فى الفن عند هيجل ، لأن هذا يعنى اللاتعین . بينما يعنى هيجل - هنا - أن الانسان - ذلك المركز الحقيقى للمثال عند هيجل - يحيا ويتحرك فى مكان ، وينتمى الى عصر معين ، أى أنه يمثل الحاضر واللاتناهى الفرديان ، وهنا ينشأ التعارض الذى يريد الفن أن يصوره بين الحياة الانسانية والمحيط الخارجى ، أى الفن يصور النشاط الانسانى الذى ينتج عن احتكاكه بالمحيط الخارجى .

أى أن الاتصال الذى يحدث بين الانسان ككلية ذاتية متميزة ، وبين العالم الخارجى هو الذى ينشأ الواقع العينى ، الذى يشكل مضمون الفن (٦) .

Ibid : p. 244:

(١٢٣)

Ibid : p. 245.

(١٢٤)

(*) استقابات الاتجاهات الواقعية فى الفن من رؤى هيجل هذه فى تفسير العمل الفنى كانعكاس عن العالم الخارجى ، وقد عبر لوكاش عن مقولة الانعكاس Reflection فى كتابه الكاتب والناقد Writer and Critic . والحقيقة أن الانعكاس كقولة يرجع الى افلاطون وارسطو أيضا .

انظر حول الاتجاهات الواقعية فى الفن :

J. P. Stern : On Realism, R. & K. P., Londin, 1973.

ويمكن ان نتساءل هنا : ما هو الشكل الذى يستطيع الفن أن يقدم من خلاله تمثيلا مثاليا عن الخارج فى قلب الكلية الانسانية ؟

ولكى يجيب هيجل على هذا التساؤل فانه يناقش ثلاث قضايا رئيسية :

(أ) الأشياء الخارجية الخالصة التجريد بما هي كذلك As Such مثل المكان والزمان واللون - التى تتطلب تمثيلا فنيا .

(ب) الواقع الخارجى المائل فى واقعه العينى ، الذى يتطلب أن يتحقق فى العمل الفنى توافقا بين هذا الواقع وبين ذاتية الانسان المتصلة بمحيطها الخارجى .

(ج) ان العمل الفنى يخلق من أجل المتعة الحدسية لدى الجمهور (١٢٥) .

(أ) وبالنسبة للقضية الأولى ، أى الشكل الفنى الخارجى المجرد ، نجد أن العمل الفنى يضيف على مضمون المثال الشكل العينى للواقع ، لأنه يمثل فى شكل الوجود الخارجى ويثبتته من خلال المادة المحسوسة ، لكى يخلق عالما مرثيا للعين ، ومسموعا للأذن وهو عالم الفن .

والفن حين يستخدم الطبيعة الخارجية ، فانه يظهر نفس التعينات التى تظهر فى الجمال الطبيعى - التى سبق الاشارة اليها عند معرض حديثنا عن الجمال الطبيعى - مثل التناظم والتماثل ، ولكن الفن يستخدم هذه السمات - التناظم والتماثل - بأشكال مختلفة عن الموجودة بها فى الجمال الطبيعى ، بحيث تفصح عن الجوانب الروحية والوحدة العميقة فى العمل الفنى . بمعنى أن التناظم والتماثل كما هما فى الجمال الطبيعى يعجزان عن استيعاب طبيعة العمل الفنى حتى خارجيا ، لأن لهما طابعا مجردا ، لا يفصح عن الجوانب العميقة . فمثلا قطعة البللور النقية لها أوجه متناظرة ، أى وحدة تتكرر ، وأوجه متماثلة أى متناظرة أى وحدتين أن هناك تنوع كل منهما الأخرى فى التكرار ، لا تعبر عن الداخل العميق ، بينما يمكن استخدام التناظم والتماثل فى بعض الفنون مثل الموسيقى - مثلا - حيث يحدث تكرار متتابع لبعض الألحان بأشكال مختلفة ، وكما نجد - أيضا - فى فن العمارة ، الذى يتخذ من التناظم والتماثل التعين الأساسى له ، ويرجع هذا إلى أن طبيعة فى العمارة - نفسه - تهتم إلى اعطاء شكل فنى لمحيط الروح الخارجى اللاعضوى ، ولذلك فان الأساس

الذى يقوم عليه العمل الفنى المعمارى هو استخدام خطوط مستقيمة وزوايا قائمة وخطوط دائرية . ويظهر هذا فى تساوى الأعمدة والنوافذ (١٢٦) . ولذلك يمكن القول أن قوانين التناظم والتماثل تلائم الشكل الخارجى ، على أساس أن تطبيقها يتيح للملكة الفهم أن تعانق وتستوعب المجموع بيسر وسرعة ، وهذا لا يعنى أن فن العمارة هو أقرب للجمال الطبيعى منه للجمال الفنى ، لأنه يرتكز الى أسس مثل التناظم والتماثل ، لأن هناك علاقات رمزية تقوم بين الأشكال المعمارية وبين المضمون الروحى ، بحيث تبدو كأنها - أى الأشكال المعمارية - مقره الخارجى .

ويخضع - أيضا - فن تنسيق الحدائق والبساتين لقوانين التناظم والتماثل ، ويخضع أيضا لقوانين أخرى مثل التنوع واللاتناظم التى يضيفها الانسان بروحه على تنسيق الحدائق والبساتين . وهذا يعنى أن التناظم والتماثل ليسا وفقا على الجمال الطبيعى ، وانما نجدهما أيضا فى فن الرسم والهندسة المعمارية والموسيقى ، ولكنهما يختلفان فى الشكل والمضمون عن الشكل الذى يوجدان به فى الطبيعة . ففى الشعر والموسيقى ، فان انتظام الوزن يعطى اللاتمين شكلا ، ويسيطر الموسيقى والشاعر على أى شطط فى العمل الفنى عن طريق تعيين ما يتكرر على فترات منتظمة ، ويظهر هذا فى الموسيقى حين يتكرر الصوت على مسافات منتظمة أو متماثلة (١٢٧) . أى أنه فى العمل الفنى نجد أن التناظم يمد سلطاناه الى حد التغلغل فى المضمون الحى للتمثيل ، فالملوب من أى عمل فنى ملحمى أو درامى ، - يتألف من تقسيمات وتفرعات محددة - اعطاء كل قسم مساحة شبه متساوية ، كذلك الحال فى اللوحات الفنية ، لا بد أن يحافظ الفنان على نسب معينة فى اللوحة ، وذلك حتى يأخذ المضمون الأساسى حجمه الرئيسى فى العمل الفنى . والفرق بين استخدام التناظم والتماثل بين الطبيعة والعمل الفنى ، انهما ينطبقان - فى الطبيعة - على الحجم والكم ، بينما - فى العمل الفنى - يرفض الفنان سيطرة الشروط الكمية ، ولذلك كلما نبذ الفنان الخارج ، فانه ينبذ أيضا - فى طريقة تعبيره - اعتماده على التناظم بشكل رئيسى ، وحينذاك يركز الفنان على التساوى والاتلاف The Harmony والمقصود به التركيز على الفوارق النوعية ، بهدف التوفيق بينها ، بدلا من أن تبقى فى حالة تعارض أبدى ، ويظهر هذا فى الموسيقى والفن التشكيلى ، حين يسمى الفنان الى التوفيق

Ibid : p. 248.

(١٢٦).

Ibid : p. 250.

(١٢٧)

بين الألحان الموسيقية والألوان التي قد تبدو متنافرة فيما بينها (١٢٨) .
ولذلك لابد أن يتجاوز الفن الطبيعة الخارجية كما هي ، لكي يعبر عن
التوافق بين المثال العيني وواقعه الخارجي ، لأنه ليس هناك انفصال بين
الكلية الذاتية المحايثة للإنسان ، وحالاته وأعماقه وبين الوجود الخارجي
الموضوعي .

(ب) ويمكن للفن أن يعبر عن التوافق بين الإنسان ومحيطه
الخارجي من خلال ثلاثة أشكال ، سأذكرها بالترتيب : أولها : أما أن يعبر
الفن عن وحدة الذاتية الباطنية والموضوعية الخارجية على أنه توافق في
ذاته ، بحيث يصور الرابطة الحميمة التي تربط الإنسان بمحيطه الخارجي ،
والمثال على ذلك نجده في أبطال الملاحم ، الذين يقدمون من خلال تساو
خفي واتلاف يجعلان من الذاتية والمحيط الخارجي كلا واحدا لا ينفصل ،
وكذلك العربي لا سبيل إلى فهمه إلا إذا وضعناه في وسطه الخارجي ،
أي بين نجومه وصحاريه القاحلة ، وخيامه وخيوله (١٢٩) ، فهو لا يشعر
أنه في بيئته إلا في ذلك المناخ في تلك المنطقة من العالم (*) . وثانيهما :
أما أن ينظر للمحيط الخارجي على أنه نتيجة لنشاط الإنسان ، أي أنه
منبثق عن جهد الإنسان ، نتيجة لاستخدام الطبيعة من قبل الإنسان
بحيث يشبع بها حاجاته ، ولا يجعل نفسه تابعا لها ، وإنما يقدم الفن
هنا تساويا بين الطبيعة ومهارة الإنسان الروحية ، وقد حاول الفن أن
يعبر عن هذا العصر الذهبي ، حيث كانت توفر الطبيعة للإنسان
جميع الحاجات التي يمكن أن يحتاجها ، دون أن تكون لديه أهواء أو
نوازع - قد تبدو لنا - أنها تتعارض مع النبيل الإنساني ، ولكن الإنسان
الكامل ، لابد أن تكون لديه نوازع واستعدادات من منزله أسمى بحيث
لا يستطيع أن يكتفى بالحاجات التي توفرها الطبيعة له ، وقد أدى - عدم
اكتفاء الإنسان بما تمنحه إياه الطبيعة - إلى ظهور الحضارة الصناعية
التي تتدخل فيها الإهتمامات تداخلا معقدا ، ويتخرد كل فرد من استقلاله ،
ويبرز به في علاقات تبعية حيال الآخرين ، ويرى هيجل أن هناك صورة
ثالثة بين العصر الذهبي الذي تمنح الطبيعة للإنسان احتياجاته ، وبين

1bid : pp. 250-51

(١٢٨)

1bid : p. 255.

(١٢٩)

(*) هذه هي الصورة التي كانت شائعة عن العربي أبان عصر هيجل ، والشعر
العربي القديم يقدم صدق تعبير عن الرابطة الحميمة بين الإنسان العربي وبيئته ومحيطه
الخارجي ، وزيبا يصدق وصف هيجل عن العرب في الحجاز قديما ولكن في العزاق والكوفة
فإن الوضع مختلف .

انحطارة الصناعية وهي تنظيمات المجتمع البورجوازي المعقدة ، وهي صورة « العصر البطولي » ، وهو أنسب العصور للتمبير الفني المثالي عن الطبيعة بوصفها نتاجاً لنشاط الإنسان (١٣٠) ، لان العصر البطولي لا يعرف افتقار العصر الذهبي الى الاهتمامات الروحية بل يسمو فوق ذلك الى اهتمامات وغايات أعمق ، وتكون حاجات الأفراد - في هذا العصر - من صنع الإنسان ، فالأبطال يصنعون كل شيء يحتاجون اليه ، حتى الأدوات التي يستعملونها مثل المحراث وأسلحة الدفاع . وهذا يعنى أن الإنسان يشعر في العصر بأن كل ما يستخدمه وكل ما يحيط به نفسه ، وأن جميع الأشياء الخارجية له ومنه ، ولا تأتيه من مصدر غريب . والإنسان حين يعمل في تجهيز المواد والأدوات فإنه يشعر بالرضا رغم المجهود الذي يبذله . وثالثها : ان هذا العالم المنبثق عن الروح الإنساني هو كلية موضوعية ، يجب على الأفراد الذين يتحركون في هذا العالم أن يبقوا على توافق دائم معه ، ويقصد هيجل بالمحيط الروحي للعالم ، الدين والقانون والعرف ونظم الأسرة والدولة أى المؤسسات الاجتماعية والسياسية . بمعنى أن العالم الخارجي الذي يظهر كتناج لنشاط الإنسان لا يلبى الحاجات المادية للإنسان فحسب ، وإنما يلبى اهتمامات الروح أيضاً ، أى أن اهتمامات الروح تتجسد في الواقع الخارجي من خلال الأخلاق والعادات والاعراف (١٣١) .

(ج) الجانب الخارجي من العمل الفني المثالي في علاقته بالجمهور :

ان العمل الفني - من وجهة نظر هيجل - لا يوجد من أجل ذاته ، وإنما يوجد من أجل جمهور يتأمله ويستمتع به ، فالممثلون حين يمثلون مسرحية ما ، فإنهم لا يتكلمون فيما بينهم ، وإنما يتكلمون من أجل الجمهور ، ولذلك يقيم العمل الفني - أياً كان نوعه ، حواراً مع من يتلقاه (١٣٢) . وإذا كان هيجل يطالب بالتوافق بين شخصيات العمل الفني ، وبين محيطها الخارجي ، فإنه يطالب - أيضاً - بالتوافق ذاته بين العمل الفني وبين الجمهور ، لأن الفنان - قبل كل شيء - هو واحد من هذا الجمهور ، وهو ينتمى لعصر معين ، وحضارة معينة لها أخلاقها وعاداتها ودينها ، والفنان يعبر عن عصره في عمله الفني ، حتى حين يختار موضوعات تاريخية ، ماضية ، لأنه يلجأ الى هذا - من وجهة نظر هيجل - لكن يتحرر من التأثير المباشر للحاضر ، ولكي يضيف على الموضوع

Ibid : pp. 256-257.

(١٣٠)

Ibid : p. 263.

(١٣١)

Ibid : p. 264.

(١٣٢)

الذى يتناوله طابعا من العمومية لا يستغنى الفن عنه (١٣٣) . ويتساءل هيجل : هل المطلوب من الفنان أن ينسى عصره تماما ، لكي يركز انتباهه على الماضي وحياته الواقعية ، بحيث يشكل عمله صورة أمينة عن الماضي ؟ أم أن المطلوب منه أن يهتم بحاضر أمته ، وأن يصوغ عمله وفق خصائص عصره وقضايا أمته ؟ بمعنى هل ينبغي أن يصور الفنان العمل الفني طبقا للعصر الذى ينتمى اليه موضوع العمل الفني ؟ أم طبقا لخصائص العصر الذى ينتمى اليه الفنان ؟ يرى هيجل أن كلا الموقفين السابقين خاطئ ، ويرى أن الإجابة عن التساؤل السابق مرتبطة بثلاث قضايا أو تساؤلات اذا تم الإجابة عنها ، يمكن تحديد التمثيل الحقيقى للعمل الفني في علاقته بالجمهور وهى

— كيف يمكن للفنان أن يستخدم شروط عصره الخاص في تمثيله لموضوعات مقتبسة من الماضي ؟

— ما هو المقصود بالأمانة الموضوعية البحتة في تمثيل الماضي في العمل الفني ؟

— ماذا تعنى الموضوعية الحقيقية في تمثيل الفنان لموضوعات مقتبسة من أزمنة وشعوب أخرى ؟ مثل استخدام الأوروبي لحضارة الشرق القديم .

وبالنسبة للتساؤل الأول ، يرى هيجل أن تناول الفنان الذاتى لأي موضوع من من موضوعات العمل الفني ، يرتبط (من ناحية) بمدى ثقافة الفنان بمصور الماضي ، لأن وعيه بأدرك التناقض بين الموضوع الذى يتناوله ، وبين الكيفية التى يعالجها بها ، هو الذى يساعده في عدم المغالاة الذاتية في تناول موضوعات الفن . لأن تناول الفنان لبعض الحضارات الأخرى ، وهو يرى أن الحضارة التى ينتمى إليها هى الحضارة الوحيدة التى تحمل القيم والأفكار المقبولة يودى الى ظهور نزعة عنصرية — لدى الفنان — تودى — فيما بعد — الى رفض استخدام أى عصر أو حضارة لا تنتمى الى حضارته بصفة ما (١٣٤) . ويرد هيجل على وجهة نظر أخرى ،

Ibid : p. 265.

(١٣٣)

(١٣٤) رغم رمى هيجل بهذه القضية ، الا أننا نجده يقع في الخطا الذى يحذر الفنان من الوقوع فيه ، وهو المغالاة الذاتية في تقدير الحضارة والعصر الذى ينتمى اليه الفنان . فوجد هيجل في تعليقه للفن المصرى القديم ، وشعوب الشرق بشكل عام يفسح عن رأيه صراحة ، وهو أن الغرب أرقى من الشرق ، ومهما تكن الحجج التى يسوقها هيجل للتقليل على رأيه هذا ، الا انه يبين لنا انحيازه للغرب وللثقافة التى ينتمى إليها ، والحقيقة أن هذا التناقض الذى وقع فيه هيجل هو خطأ شائع بين الفلاسفة ، فمثلا ابن خلدون لم يطبق القواعد المنهجية التى نادى بها في دراسة التاريخ في كتابه البتدا والخبر .

ترى أنه يجب صرف النظر عن كل ما يمكن أن يكون فنياً في الماضي ، والاستعاضة عنه بتقديم مشاهد الحياة والأحداث اليومية للجمهور ، على نحو ما تجرى في الحياة الواقعية ، ويستند هذا الرأي إلى أن تصوير الحياة اليومية للناس في الفن ، يجعلها في متناولهم جميعاً ، وبالتالي لا تتطلب أي مجهود للفهم ، ويرى هيجل أن وجهة النظر السابقة خاطئة . لأنها توظف المشاعر الذاتية لدى الجمهور ، وهي لا تحقق أية مطالب فنية أخرى غير ذلك ، وهي بذلك تخالف أبسط وظيفة في تلقي الأعمال الفنية ، وهي أن الفن يحررنا من الذاتية ، لأنه حين يستغرقنا عمل فني جميل ما ، فإنه ينسينا أنفسنا لتتحد بالكل (١٣٥) .

أما بالنسبة للتساؤل الثاني : فإن هيجل يرى أن الفنان حين يسعى إلى تصوير شخصيات الماضي وأحداثه - قدر الإمكان - ضمن وسطها الحقيقي ، فإنه يأخذ - أي الفنان - بعين الاعتبار جميع خصوصيات الأخلاق ، وكل المناخ الخارجي بوجه عام . ولذلك فإن معيار الأمانة الموضوعية في تمثيل الماضي في الفن يركز على النواحي الشكلية ، لأن الأمانة في الفن تختلف عن مفهوم الأمانة بالمعنى العلمي ، والأمانة الموضوعية في تمثيل الماضي ، تعنى - عند هيجل - التزام الفنان بقضايا عصره ، ولا تعنى الأمانة في الفن - كالأمانة في العلم - الالتزام الدقيق بكل حافية الأحداث التاريخية (١٣٦) .

ولذا فإن الإجابة عن التساؤل الثالث وهو عن معنى الموضوعية الحقيقية في الفن ، تتطلب تقديم الشروط المختلفة التي يطلب هيجل توافرها لدى الفنان ، لكي يكون موضوعياً وهو يقوم بتمثيل عمله الفني ، فلابد أن يسعى الفنان أن عصره السياسي والاجتماعي هو نتاج العصور القديمة وما قمته من أساطير وديانات وآداب وتقاليد قديمة ، ولذا نجد أن رموز العالم اليوناني واهتماماته أصبحت - هي أيضاً - رموزاً للإنسان الأوروبي في تمثيله الفني (١٣٧) ، وهذا يعني أن الحاضر ليس منفصلاً

Ibid : p. 268.

(١٣٥)

(١٣٦) ينظر جورج لوكاتش كتابه « الرواية التاريخية » The Historical Novel

على هذا الأساس الذي يقدمه هيجل .

(١٣٧) يتساءل : هيجل لماذا لا تحظى الميثولوجيا المصرية أو الهندية بنفس الاهتمام

الذي تحظى به الميثولوجيا اليونانية ، وهو يجيب على هذا ، من موقع المثقف الأوروبي .

ويرى أن الأساطير والألوهة في الميثولوجيا الشرقية القديمة ، لم تعد تمثل تجسيداً

لحقيقة . وبالتالي لم يعد الإنسان المعاصر مؤمناً بها ، ولهذا فهي غريبة عن وجدانه .

عن الماضي ، ولذلك يطالب هيجل بوجود رابطة عميقة بين الماضي وبين
نمط الحياة في الحاضر .

وإذا كان هيجل - وهو يدرس موضوع علاقة الفن بالجمهور -
يدرس علاقة التمثيل الفني بالوحي التاريخية ، فإن يقصد من ذلك ،
أن الموضوعات التاريخية تصف عن الماضي ، أو عن الشعوب الأخرى ؛
قد لا تكون المعلومات عنها ، ناحة لكل المتلقين ، والإنسان حين يتلقى
العمل الفني ، فإن هذا لا يتطلب منه دراسة طويلة ومعرفة عميقة بموضوع
العمل الفني الذي يتلقاه ، وإنما يحاول فهمه بناء على معطيات العمل
الفني نفسه ، ولذلك فإن هيجل يحاول أن يبين شروط الكتابة التاريخية
- لأنها قد تكون عائقا أمام المتلقين - بحيث لا تفسد متعة التلقى
والاستمتاع بالعمل الفني ، لأن العمل الفني موجه في الأساس لمجمل
الأمّة ، وليس موجها إلى قلة من الأشخاص المؤهلين تأهيلا ثقافيا عاليا ،
ولذلك يركز هيجل على تأكيد أنه يجب على العمل الفني أن يكون مفهوما ،
ولا بد أن يراعى الفنان العصر والشعب الذي ينتمي إليه الفنان ، بحيث
يشعر المتلقى بأنه في بيته ، وهو يتلقى أي عمل فني ، ولا يشعر بأنه أمام
عالم غريب وغير مفهوم (١٣٨) . ولذلك قد يستلهم الكاتب بعض
الموضوعات من تاريخ أمته مثلما فعل شكسبير في كثير من مسرحياته .
ولكن لا يمكن أن نحدد الفن بموضوعات ذات طابع قومي فقط ، بل يمكن
للفنان أن يقتبس موضوعاته من كل الأمم والعصور ، ولكن على الفنان أن
يبين من خلال عمله الفني ، أن الجانب التاريخي مجرد عنصر ثانوي ،
يستخدمه الفنان لإبراز بعض قضايا عصره ، ولكي يضيف عليها طابعا
إنسانيا عاما ، وهذا ما فعله جوته حين كتب « الديوان الشرقي للمؤلف
الغربي » حيث نجح في ادخال الشرق إلى الشعر الحديث ، وكيفه مع
نظرة للشرق ، ولهذا فإن من يطالع الديوان ، لا ينسى أنه رجل غربي
وألماني - أي جوته - يستخدم الطابع الشرقي في صياغة الأوضاع

(١٣٨) توقفت لدينا - في ساحة الثقافة العربية - قضية العمل الفني وعلاقته
بالجمهور ، وإن كانت نقطة البداية لطرح الموضوع مختلفة ، فهيجل يطرح القضية وهو
يصنّد تناول الفن للموضوعات التاريخية التي قد لا يفهما الجمهور بسهولة ، بينما طرحت
القضية لدينا ، حين ظهرت بعض الأعمال الفنية في الشعر والقصة في الثقافة العربية
غير مفهومة وغامضة ، وقد علل البعض ذلك ، بأنه الغموض وعدم الفهم ينتج من كون
هذه الأعمال الفنية مستقبلية وثورية . . . أنظر بحث على أحمد سعيد « ادوتيس » حول
هذا الموضوع تحت عنوان « خواطر حول مشكلات التعبير والاتصال الشعريين في المجتمع
العربي » ، وهو بحث يبين الجذور التاريخية والاجتماعية والفكرية للمشكلة .

والظروف بحيث لا تصدم وجدان الرجل الغربي (١٣٩) . وهذا يعنى أنه ليس هناك ما يمنع من أن يقتبس الفنان موضوعاته من حضارات أخرى ، ومن عصور زائلة ، ومن أن يحترم بصفة عامة الطابع التاريخي للميثولوجيا والتقاليد ، ولكن بشرط ألا يستخدم هذه التفاصيل الا كإطار للوحاته ، وأن يكيف مضمونها الباطن مع ضمير عصره ، على نحو ما فعل جوته - على سبيل المثال - حين أبدع أعماله (١٤٠) . ويرى هيجل أن الشروط التي يتم فيها التحويل - من التاريخ الى الفن - تختلف من فن الى آخر ، فالشعر الغنائي أقل أنواع الشعر حاجة الى الانجواء الى الوصف التاريخي الخارجي ، بينما الشعر الملحمي هو الشعر الذي يحتاج الى قدر أكبر من التفاصيل ، لأنها تشكل الكساء التاريخي الخارجي ، ولذلك يقبلها الجمهور عن طيب خاطر . ويرد هيجل على النقاد الذين ينددون بفساد ذوق الجمهور الذي لا يتجاوب مع مسرحية ما تركز - بشكل جوهري - على التفاصيل التاريخية ، بأن العمل الفني ليس موجودا من أجل النقاد فحسب ، وإنما من أجل متعة الجمهور المباشرة ، ويخطيء النقاد في هجومهم على الجمهور ، لأنهم - في الأساس - جزء من هذا الجمهور ذاته ، الذي لا تثير اهتمامه الدقة المفطرة في ابراز التفاصيل التاريخية . ولذا يجب أن تتكيف المسرحيات عند تمثيلها مع شروط وعصر وعقلية الشعب الذي تقدم له ، حتى لو كانت مسرحيات أجنبية ، فلا بد من ادخال التعديلات عليها ، لكي تلائم عصر وعقلية الشعب الذي تقدم له ، حتى لو كانت مسرحيات أجنبية ، فلا بد من ادخال التعديلات عليها ، لكي تلائم عصر وعقلية الشعب تقدم له . ولذلك يبيح هيجل الوقوع في المغالطات التاريخية ، فمثلا يمكن تقديم أورفيوس وبين يديه « كمان » رغم أن الكمان آلة موسيقية لم تكن موجودة - تاريخيا - في عصر أورفيوس ، ذلك لأن الفن غير مطالب بالتفاصيل الحقيقية لعصر أورفيوس ، وإنما يقدم أورفيوس كإطار للحديث عن موضوعات معاصرة (١٤١) .

وعلى هذا فالفنان ليس فنانا الا بقدر ما يعرف الحقيقة ، ويعرف كيف يضعها تحت أنظارنا في الشكل المناسب لها ، ولهذا لا بد أن يراعى الفنان في البحث عن موضوعاته مستوى حضارة عصره ولغته . ولذلك فليس مهما في العمل الفني أن تكون التفاصيل الخارجية صحيحة تاريخيا ،

Ibid : p. 275.

(١٣٩)

Ibid : p. 276.

(١٤٠)

Ibid : p. 277.

(١٤١)

وإنما المهم هو أن يعبر العمل الفني عن أسنى اهتمامات الروح ، وعن ما هو إنساني في ذاته ، أي عن الأعماق الحقيقية للنفوس ، ويجب أن يكون هذا المضمون قابلا للدراك في جميع أشكال التمثيل الحسي ، وأن يظهر جوهره الأساسي عبر كل تفاصيل العمل الفني بصرف النظر عن صحته التاريخية . ويشير هيجل في الجزء الخاص بالشعر الدرامي وعلاقته بالجمهور ، إلى أن موقف الجمهور من الأعمال الدرامية يختلف باختلاف ذوقه الجمالي ومدى ثقافته ، وعلى الشاعر أن يراعي جمهوره أثناء كتابته للعمل ، ولكن هذا لا يعني أن يضحي بالحقيقة ، وإنما عليه أن يلتزم بها ، حتى لو كانت تضع الشاعر في موضوع التناقض مع أفكار شعبه وعصره . ولذلك فهو يبين « أن أخطر المواقف على الإطلاق هو الموقف الذي يتورط فيه الشاعر ابتغاء تملق الجمهور وكسب رضاه في اتجاه خاطئ . فيرتكب بذلك - عن عمد - خطيئة مزدوجة ، ضد الحقيقة وضد الفن » (١٤٢)

(ج) الفنان : The Artist

بعد أن عرضت لتحليل هيجل لفكرة الجمال بشكل عام ، ثم عرضت لتحقها التناقض في الجمال الطبيعي ، ثم تحدثت من الواقع المطابق للجمال وهو « المثال » وتميناته المختلفة في العمل الفني ، يجدر أن نتوقف عند الفنان . لأنه إذا كان العمل الفني هو نتاج للروح ، فلا بد أن تكون هناك ذاتية خلقة ، تصوغه وتشكله بحيث تخاطب به الآخر ، وهذه الذاتية هي الفنان . لأنه قد يتساءل البعض ، من أين يأتي الفنان بهذه القدرة والمقدرة على الابتكار ، وكيف ينتج عمله الفني ؟

ويرتكز تحليل هيجل للفنان على ثلاثة عناصر أساسية وهي : مفهوم العبقرية Genius (*) والالهام ، ثم يدرس موضوعية هذا النشاط

Hegel : Aesthetics, Vol. II, 80.

(١٤٢)

(*) حظيت نظرية العبقرية في الفن باهتمام الفلاسفة منذ العصر اليوناني ، فمصدر فكرة العبقرية هي أفلاطون الذي اعتقد أن الفن لا يمكن أن يصدر إلا من شخص عبقرى يستمد تلك العبقرية من وحي أو الهام تأتيه من عالم مثالي مفارق للمادة ، فيستطيع أن يبدع ما لا يستطيعه الإنسان العادي ، وفكرة العبقرية هي فكرة أساسية عند أتصار المدرسة الرومانتيكية مثل شليجل الذي أقام كل الفنون على أساس العبقرية والالهام الإلهي . وهي أيضا فكرة أساسية عند كولريديج ولشنته وشوبنهاور الذي رأى أن الفنان العبقرى هو ذلك الشخص الذي حيثه الطبيعة قدرة نفائذ لتأمل المثل أو الجبور ، وهذه الفكرة موجودة أيضا عند كانط ، حيث تلك على أهمية العبقرية في الفن حين بين أنه في مقدور أي إنسان أن يتعلم كتاب « مبادئ فلسفة الطبيعة لنيوتن ، ولكنه

الخلاق لدى الفنان ثم يعرف معنى الأصالة Originality معنى
الفنان- (١٤٣) .

أولا : فيما يخص العبقرية ، يرى هيغل أن مصطلح العبقرية شديد
العمومية ، فهو لا يطلق على الفنانين فحسب ، وإنما - يطلق أيضا -
على كل رجل فذ في مجاله ، بينما العبقرية في الفن تتميز بثلاثة جوانب
رئيسية وهي الخيلة Imagination والموهبة Talent والالهام
Inspiration وتأتي القدرة العامة على الخلق الفني لدى الفنان ،
نتيجة لوجود الخيلة Phantasie وهي أهم ملكة فنية لدى هيغل على
الاطلاق ، وهو يفرق بين نوعين من الخيال ، الخيال المبدع لدى الفنان ،
والخيال السلبي المحض الموجود لدى الانسان العادي (*) ، فالخيال المبدع
يتيح للفنان أن يعقل الواقع وأشكاله ، وأن ينقش في ذهنه الصور
المتنوعة للواقع المرئية والمسموعة ، التي تعتبر المادة الخام التي يعيد
الفنان صياغتها وفق مفهومه عن المثال ، بمعنى أن الخيال المبدع يقرن
الأشكال الخارجية بتألف حميم مع عالم الانسان الداخلي ، بينما الخيال
السلبي - لدى الانسان العادي - يقتصر دوره على تصور وتذكر الأحداث
والصور والأصوات التي يمر بها الانسان ويستدعيها الى الذاكرة عند
الحاجة اليها ، ولا تتميز بأى صورة من صور الابداع . بينما الخيال
المبدع لا يتوقف عن الإدراك البسيط للواقع الخارجي والداخلي ، لأن العمل
الفني ليس مجرد كشف عن الروح المتجسد في أشكال خارجية وإنما

لا يمكنه أن يتعلم طريقة نظم اشعار خالدة مثل اشعار هوميروس وهذا يعني أن الابداع
الفني - عند كانط - يعتمد على القدرة الطورية والالهام ، وهي أمور لا يمكن تعلمها .
وهذا هو الفارق بين العلم والفن وقد أبرز شلنج أيضا أهمية العبقرية في الفن . فالفن
الانساني هو نتاج العبقرية ، والعبقرية لديه القدرة على إنتاج اشياء فنية تقترب من
لك الصور الأزلية .

انظر د. زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٤٥ - ١٤٦ .
وقد اهتم د. مصطفى سريوف بالعبقرية في الفن من الناحية النفسية . ومثال ذلك
كتابه العبقرية في الفن - المكتبة الثقافية - القاهرة ١٩٧٢ .
وأيضا جان بورتلمى : بحث في علم الجمال : ترجمة د. أنور عبد العزيز .
٨٢ وما بعدها .

Hegel : Aesthetics, D. 28.

(١٤٣)

(*) يفرق محيي الدين بن عربي بين نوعين من كخيال ، الخيال المطلق والخيال
البسيط ويقصد بالخيال المطلق القوة الخالقة التي تطل على الموجودات ، وينقسم الخيال
المطلق الى خيال منفصل وهو مبدعات الخيال المطلق أي الموجودات ، والخيال المتصل فهو
اتصال بعالم الخيال المطلق (سهام عبد المجيد : المعركة عند ابن عربي) ١٩٨٦ .
ص ٣٢٢

يتجاوز هذا الإدراك البسيط لكي يعبر عن حقيقة الواقع الذي أضفى عليه طابعا مثاليا Idealisation ، ولذلك يعمل خياله المبدع على اختيار وتنقية الصور والأحداث من الأشياء العرضية والجزئية لكي يعبر عن الجوهر الحقيقي والطابع الأساسي للأشياء (١٤٤) . وهذا يبين أن الفنان لا يضع موضوعه موضع التنفيذ الا بعد أن يكون قد درسه من مختلف الأوجه والزوايا ، ولذلك يعتقد هيجل أن الفنان الذي لا يتمتع بخيال مبدع قوى لا ينتج عملا فنيا خالدا ، فالفنان الذي يتوصل الى ادراك التداخل بين المضمون العقلاني والمضمون الواقعي في الأشياء هو الذي يعتمد على التأمل العميق للملكة الفهم ، ويعتمد أيضا على عمق العاطفة . ولهذا يرفض هيجل مبدأ التلقائية في الفن ، لأن العمل الفني هو حصيلة عقل الفنان وعاطفته ، وعلى سبيل المثال ، لا يمكن أن نقول أن أشعار هوميروس قد نظمتها الشاعر في نومه ، أى بدون تفكير ، لأنه بدون الاختيار ، يعجز الفنان عن السيطرة على المضمون الذي يبغي صوغه وعن التمكن منه . ولذلك فالفنان يحتاج الى تركيز نفسى خاص ، يتيح له القدرة أن يجعل من موضوعه ومن الشكل الذي يصممه جزء من ذاته ، ولهذا فلا يكفي أن يكون الفنان خبيرا بالعالم ، بل لابد أيضا أن يكون لديه قدر كبير من المشاعر الفياضة (١٤٥) .

ويرى هيجل أن العبقرية تفتق في أيام الشباب ، ويدل على صحة ذلك بحالتي شيلر وجوته ، بينما الكهول - هم وحدهم - القادرون على أن يسبقوا على الأعمال الفنية طابع النضج ، ويتضح هذا إذا قارنا بين أعمال الشباب عند شيلر وجوته وغيرهما وأعمال الكهولة لديهم ، لنجد أن العبقرية تتضح في أعمال الشباب ، بينما النضج يتضح في أعمالهم المتأخرة . ويميز هيجل بين العبقرية والموهبة ، على أساس أن العبقرية هي القدرة على الخلق الفني ، والموهبة هي المهارة الميعة في جانب معين من جوانب الفن ، فعلى سبيل المثال يمكن أن نقول أن شخصا ما عازف كمان موهوب ، أو مطرب موهوب ، لكنه لا يتجاوز هذه الدائرة - الموهبة - الى الخلق الفني ، وهذا يعني أن الابداع الفني يتطلب العبقرية الى جانب الموهبة ، ولذلك يمكن القول بأن الموهبة بدون العبقرية لا تتخطى مهارة خارجية بحتة (١٤٦) . ويرد هيجل على الرأي القائل بفطرية العبقرية والموهبة على الاطلاق ، هذا الرأي الذي يرى أن الموهبة والعبقرية يولد

Hegel : Aesthetics, pp. 281-82.

(١٤٤)

Ibid : p. 283.

(١٤٥)

Ibid : p. 283.

(١٤٦)

الفرد وهو مزود بهما دون أى مجهود أو تنمية لهذه الموهبة أو تلك العبقرية ، ويرى هيجل أن الانسان يولد وقد يكون لديه استعداد طبيعي لنوع معين من الفنون ، أى أنه يقر القول بقضية الموهبة والعبقرية ولكنه يختلف عن الرأي السابق فى كونه يرى أن العبقرية تحتاج لتربية وتعليم خاصيين ، فمثلا الانسان الذى يولد ولديه موهبة وعبقرية كتابة الشعر ، فان هذا لا يكفي لكي يقول شعرا ، بل عليه أن يتعلم الوزن والايقاع والقافية ، أى المهارة الحرفية ، والعبقرى يختلف عن الانسان العادى فى كونه لا يبذل مجهودا كبيرا فى تعلم المهارة الحرفية الخاصة بفنه ، لأنه يجد فى تعليمه لهذه القواعد ميلا فى داخله ، بينما غير العبقرى قد يبذل مجهودا كبيرا ولا يستطيع أن يستوعب تماما المهارة الفنية التقنية الخاصة بفن من الفنون (١٤٧) . ويرى هيجل أن الفنون المختلفة تمت بصلة ما الى العبقرية القومية (*) ، والاستعدادات الطبيعية لدى شعب من الشعوب ، فالإيطاليون - على سبيل المثال - يملكون حس الغناء والطرب الطبيعى ، ولذلك يكثر لديهم مرتجلو الشعر ، وبهذا المعنى فان هيجل لا يقصر العبقرية على شخص واحد فحسب ، ولكن يمكن أن تمتد لتشمل شعبا بأكمله ، فلقد اشتهر الاغريق بأشعارهم الملحمية ، التى عرفوا كيف يسبقون عليها شكلا عظيما ، بينما لم يتميز الرومان فى فن خاص بهم ، بل نقلوا الفن الاغريقى لديهم (١٤٨) . وقد تظهر عبقرية الشعب فى الأغاني الشعبية التى تتسم بطابع قومى وطبيعى ، ولذلك يربط هيجل بين الفن ونمط الانتاج السائد من ناحية وبين عبقرية الشعب القومية من ناحية أخرى .

وبناء على ما سبق ، يمكن أن نحدد سمات نظرية العبقرية فى الفن عند هيجل فى ثلاثة جوانب رئيسية : أولها : نظرية الموهبة والاستعداد الطبيعى لدى الانسان لفن من الفنون ، وثانيها : ارتباط هذا بعبقرية الشعب الذى ينتمى اليها الفنان ، وثالثها : سهولة الانتاج الداخلى والمهارة التقنية الخارجية التى يدلل عليها العبقرى فى بعض الفنون ، بمعنى أن المقبات الخاصة بالفنون مثل قيود الوزن فى الشعر ، ومعرفة قواعد الألوان والظل والضوء فى الرسم لا تقف حائلا أمام العبقرية ، انما تتضائل هذه الصعوبات أمام الجهود التى يبذلها العبقرى لكن يعطى

Ibid : p. 284.

(١٤٧)

The Genius of Nationality (*) يقصد هيجل بمصطلح العبقرية القومية

الاستعداد الطبيعى لدى شعب من الشعوب لى فن معين .

Ibid : . 285.

(١٤٨)

شكلا-حسباً لكل ما يشعز به-ولكن ما يرغب في-تمثيله . فالاحساس عند الفنان العبقري يتحول -بعد التعلم- الى لحن ، ويغدو كل شيء لدى الرسام شكلا ورنسنا ولونا . والمسألة هنا ليست مجرد تمثل نظري وإنما استعداد عملي ، بمعنى أن العبقري الحقيقي يتمكن من المهارة الخارجية لفنه في وقت مبكر ويتعلم كيف يرغم أقرر-المواد وأقلها مطاوعة على تجسيده ابداعات تخيله الباطني وتمثيلها ، وصحيح أن سيطرة الفنان العبقري على المواد تتطلب ممارسة طويلة ومضنية ، لكن الخبرة المكتسبة بالممارسة وحدها -دون العبقرية والموهبة- لا تكفي لإنتاج عمل فني حتى (١٤٩) .

أما الإلهام ، وكيف يحدث للفنان ؟ ، فإن هيجل ينفي أن الإلهام ينشأ لدى الفنان نتيجة لاستشارة حسية ، لأن تناول الخمر أو ، تأمل السماء ، ليس كافيا وحده لإنتاج عمل فني حتى ، كما ينفي هيجل أن يأتي الإلهام نتيجة لإرادة الفنان وعزمه على إنتاج عمل معين ، لأن الإلهام الحقيقي هو الذي يتولد عن مضمون معين يرتبط بشكل حميم مع الذات ، ومع التنفيذ الموضوعي ، بمعنى أن الإلهام يأتي حين يستغرق الفنان بكامل ذاته في الموضوع الذي يقوم بتنفيذه ، حتى لو كان هذا الموضوع بناء على تكليف خارجي مثلما حدث مع « مايكل أنجلو » أو « ليوناردو دافنشي » أو « بندار » ، حين كلفوا بأعمال محددة ، استغرقوا فيها تماما ، فتوقدت فيهم شرارة الإلهام . وهذا يعني أن التحريض على العمل الفني قد يأتي من الخارج ، لكن الشرط الوحيد الذي يجب على الفنان أن يقوم به هو أن يكرس للعمل الفني كل اهتمامه ، وأنه يحى الموضوع في داخل ذاته ، وحينئذ يأتي إلهام العبقري من لقاء نفسه ، وحين يتمكن الموضوع من ذات الفنان العبقري ، فإنه لا يرتاح أبدا ، ولا يهدأ له بال حتى يقوم بتنفيذ العمل الفني ، وهذا يعني أن أساس الإلهام عند هيجل هو وقوع الفنان تحت سيطرة هاجس الموضوع وسلطانه (١٥٠) ، وحضوره الدائم فيه ، وحين ينسى الفنان خصوصيته الذاتية ، لكن يفوس بكليته في الموضوع الذي يريد أن يتناوله ، فإنه يجد نفسه قد استحوذ عليها الشكل الفني الذي يصور الموضوع .

ويميز هيجل بين الإلهام الخلاق والإلهام الردي ، فالإلهام الخلاق هو الذي يختفي فيه الفنان من أجل تأكيد حضور العمل الفني ، بينما

Ibid : p. 286.

(١٤٩)

Ibid : p. 287.

(١٥٠)

الالهام الرديء يبين لنا ذاتية الفنان ويضخمها ويجعلها نطل من العمل الفني (١٥١) . ولذلك فالالهام يرتبط بموضوعية التمثيل الخارجي المعبّر عن الحقيقة الباطنية ، التي نجدها في مؤلفات الشبّاب « لجوته » التي تقلم مضمونا حقيقيا وجوهريا من خلال التمثيل الخارجي الموضوعي ، وترتبط بموضوعية التمثيل الفني لدى الفنان ، بعدم المباشرة ، بمعنى أن الفنان لا يبيح عما في داخله بكلمات مباشرة ، وإنما بإشارات موحية تنم عما بداخله ، ولا تفصح عنه ، ولكن هذه الاشارات تبوح لنا بكل عمق الاحساس ، رغم كونه في حالة تركيز شديد ، وهذا ما نجده في قصائد جوته الغنائية Lieder ، مثل قصيدة أنين الراعي The Shepherd's Lament فهي من أجمل الأشعار التي تصف القلب الذي حطمه الألم والحزن ، ويبقى مع ذلك أخرس مقفلا ، فلا يفصح عما فيه إلا بإشارات خارجية (١٥٢) . ويرى هيجل أن المضمون الحقيقي ، « المضمون المثال » ، الموضوع للمهم للفنان ، ينبغي أن يتاح له أن ينكشف وينفتح من خلال العمل الفني ، بحيث يعمل الفنان كل ما يوسعه لتقديم العمل الفني الذي يعبر ويفصح عما في أعماقه .

ويمكن القول أن مفهوم الأصالة Originality هو المركب الذي يجمع بين العبقرية وموضوعية التمثيل الخارجي عن الحقيقة الباطنية ، وتقف أمام الأصالة الحقيقية عقيتان : هما الطريقة الذاتية ، والأسلوب (Style, Manner) بمعنى أن العمل الفني يكون غير مكتمل إذا ركز الفنان على جانب واحد فقط سواء كان تركيزه على الذاتية فقط ، أو على الجانب الشكلي الذي يتمثل في الأسلوب فقط أيضا ، بينما العمل الفني الكامل هو الذي يجمع بينهما في شيء واحد هو الأصالة (١٥٣) والطريقة الذاتية تعني - في هذا التحليل الذي أقدمه - الصفات الخاصة للفنان ، صحيح أن كل عمل فني يحمل كيفية معينة في الابتكار والتصميم وتكون نابعة من ذات معينة ، هي ذات الفنان وشخصيته ، ولكن المغالاة بشأن التركيز على المعالجة الذاتية للموضوعات ، قد تجعل العمل الفني يتناقض مع فكرة المثال - وهي التعبير الكلي عن جوهر الأشياء وحقيقتها - لأنه حينذاك ، بدلا من أن يستجيب الفنان لسلطان الفن ، ويتركه يؤثر فيه ، يستسلم لذاتيته ، مع كل ما في الذاتية من جوانب عرضية وعدمية الفائتة ، ولذلك على الفنان أن يلغى الجوانب العرضية لشخصيته الذاتية

Ibid : p. 288.

(١٥١)

Ibid : p. 291.

(١٥٢)

Ibid : p. 291.

(١٥٣)

ولا يجعلها تؤثر على إنتاجه للعمل الفني ، ويمكن للطابع الجوهري لذاتيه الفنان أن يظهر في الأعمال الفنية من خلال التصميم esion ، فإن قارئنا بين عدد من الفنانين في استخدامهم للالوان ، وتوزيع المساحات المضيئة والمعتمة ، سنجد أن لكل فنان نمطا خاصا من التصميم يظهر في لوحاته ، مثل توزيع الضوء والمظل عند رمبانت ، وتصوير العيون بشكل خاص عند ليوناردو دافنشي ، ولذلك يمكن القول بأن هناك لونا خاصا لكل فنان ، يهبه امكانات أكثر ، وهذا ما نلاحظه لدى جوين Goyen (*) الذي يهتم دوماً في لوحاته بإبراز مشاهد الطبيعة في ضوء القمر ، ووجود الكثبان الرملية في العديد من المشاهد الطبيعية (١٥٤) . ولكن كثرة تفاصيل بعينها في أعمال الفنان قد تتحول الى عادة ، وتنقل الفن الى طبيعة ثانية ، تؤدي الى انحطاط الفن ، لأن تزايد السهولة التي تنتج عن التكرار الآلي الذي لا يساهم فيه الفنان بكل روحه والهامة ، وحينئذ يتحول الفن الى حرفة ، أو مهارة ، ولهذا يجب على الفنان أن يتحاشى المغالاة في إبراز طابعه الذاتي في أعماله ، حتى لا يفقد العمل الفني كثيرا من عناصره الجوهريّة ، وحتى لا يتحول العمل الفني الى عادة ، وإنما يحرص دائما على رؤية طبيعة الشيء المطلوب تمثيله بالذات (١٥٥) .

لما « الأسلوب » والمغالاة فيه ، فإنه يكون أيضا على حساب جودة العمل الفني ، لأنه إذا كان الأسلوب هو الانسان - على حد تعبير الكاتب الفرنسي بوفون Buffon (١٧٠٧ - ١٧٨٨) فإن هذا يعني أن الأسلوب هو نمط الأداء أو تنفيذ العمل الفني ، الذي يأخذ في اعتباره شروط المواد المستخدمة ، وكذلك متطلبات التصميم والتنفيذ مع مراعاة قوانين هذا الفن أو ذلك (١٥٦) .

واعتلام الأسلوب لدى فنان ما ، يتأتى نتيجة لعجز الفنان عن التآلف مع شروط المواد المستخدمة ، أو يرجع الى نواحي ذاتية ، حيث يركز الفنان على جوانبه الذاتية الخاصة به ، ولا يمثل لقوانين الفن الذي يبدع فيه . أما الأصالة فهي التي تجمع بين الطريقة الذاتية والأسلوب ، وهي تعنى التعبير الداخلي من خلال الموضوعى الخارجى ، ومن خلال قوانين هذا

(*) فان جوين رسام هولندي (١٥٩٦ - ١٦٥٦) ، له لوحات عن البحر والطبيعة .
اشتهر باللوانه المسجمة في تصوير الطبيعة .
(١٥٤)

Ibid : p. 292.

(١٥٥)

Ibid : p. 293.

(١٥٦)

الموضوعي ، ولذلك فهي تقرر بين الجانبين الذاتي والموضوعي لتضمين
الفنى على نحو لا نجد فيه أى عنصر من العنصرين غريباً عن الآخر .
والأصالة تعبر عما هو عفوى الى أقصى حدود العفوية لدى الفنان بحيث
ينبع من صميم طبيعة الموضوع ، وبحيث تظهر أصالة الفنان وكأنها أصالة
الموضوع نفسه . بحيث نجد أن الأصالة الحقيقية فى العمل الفنى تعنى
أن أصالة العمل الفنى هى أصالة الفنان ذاته أيضاً ، بحيث لا يمكن الفصل
والتمييز بينهما ، أى أن الأصالة تمتص الخصوصيات المتاحة لدى الفنان
لكى يستطيع تجسيد موضوعه فى العمل الفنى وفق الحقيقة بدلا من أن
يستسلم لهواه ولنزوته الأنية (١٥٧) ، ومن أفضل الفنانين الذين يعبرون
عن الأصالة فى أعمالهم يذكر هيجل : هومروس ، وسوفوكليس ورافائيل
وشكسبير .

فلسفة الفن عند هيغل

« ان فلسفة الفن لا تسعى الى فرض قواعد ما على الفنانين ، في تحقيق الجمال ، وانما عليها ان تبحث في الجمال كما هو ، وكيف عبر عن نفسه - واقفيا - في الاعمال الفنية ، دون ان تأخذ على عاتقها صياغة شروط ما للانتاج الفني » .
(هيغل - محاضرات في فلسفة الفن الجميل - الترجمة الانجليزية ص ١٨) .

تمهيد :

بعد ان شرحت في الفصل السابق ، مميزات الجمال عند هيغل ، وارتباط الجمال بمنجم نسقه الفلسفي بشكل عام ، ومفهوم المثال لديه ، وتحققاته في العمل الفني ، يجب ان نعرض لفلسفة الفن ، التي قدمها هيغل في المقدمة الهامة التي صدر بها كتابه « محاضرات في فلسفة الفن الجميل » ، ويمكن ان نلاحظ في هذه المقدمة ، فيما يختص بطريقة هيغل في تحليل فلسفته الفنية ، انه يعرض فلسفته في الفن من خلال نقده للاتجاهات الفلسفية الرئيسية في تاريخ الفلسفة ، ومن خلال نقده

للاتجاهات السائدة في عصره ، بمعنى أنه يطرح رؤيته من خلال تحليله النقدي لهذه الاتجاهات المختلفة التي حاولت أن تدرس الجمال والعمل الفني ، ولا بد أن أشير إلى أن المقصود بالتحليل النقدي - هنا - ليس هو بيان أوجه النقص والقصور في تناول الفن والجمال فحسب ، وإنما يتجاوز هذا لإدارة حوار جليل يقوم على أساس السلب ، بمعنى أنه حين يحلل فلسفة أفلاطون الجمالية ، فهو يأخذ منه البعد الكلي في الفن ، ويرفض بعض الجوانب الأخرى التي لا تتفق مع رؤيته الجمالية . ولعل السبب الذي جعل هيجل يلجأ إلى هذا المنهج في مقدمة كتابه الهام ، هو أنه يريد أن يبين - منذ البداية - أنه حريص أشد الحرص على تقديم فلسفة جمالية ، تكون متسقة مع فلسفته الكلية ، ولهذا فإن كثيرا من النقد الذي يوجه إلى كانط ، هو في الحقيقة ، قد ذكره من قبل في أماكن متفرقة من ظاهريات الروح ، وموسوعة العلوم الفلسفية ، وتاريخ الفلسفة ، ولذلك فالاختلاف بين هيجل وغيره من الفلاسفة الذين يذكروهم أيضا ، ليس خلافا في الرؤى الجمالية وفلسفة الفن ، وإنما هو خلاف عميق الجذور ، بينه وبينهم . في رؤيتهم الفلسفية العامة ، ولعل خلافا معهم في الجمال والفن ، هو نتيجة للخلاف الجذري الأول بينهم .

ولهذا فإن « محاضرات هيجل حول فلسفة الفن الجميل » تبدأ بقوله : « تثبت الحاجة إلى تقليب النظر في مختلف تصورات الجمال ، وتحليلها ، ومحاولة استخلاص مفهومها بعد مقابلتها عقليا بالوقائع والمعطيات التي يحوزتنا للوصول إلى تعريف للجمال » (١) ، وذلك لأنه يرى أن فلسفة الفن جزء من الفلسفة ، وبالتالي لا يمكن تناول الفن إلا من خلال الكل الفلسفي الذي ينتمي إليه ، لأن الفلسفة - عند هيجل - هي في مجموعها التي تعطينا معرفة الكون بوصفه كلية ، تترابط أجزائها ، وتشكل - في النهاية - عالما من عوالم الحقيقة (٢) وهذا يعني أن مفهوم الجمال مسلمة تنبع من نسق الفلسفة ، لأن الفن شكل خاص يتجلى فيه الروح لكي يحقق ذاته ، وإذا كان الجمال مرتبط بالفلسفة على هذا النحو ، فإن علم الجمال مطالب بأن يؤكد وجود موضوعه وهو دراسة الفن الجميل ، ثم يبين طبيعة هذا الفن ، « فموضوع كل علم يقدم لأول وهلة جانبيين : أولهما : أن مثل هذا الموضوع موجود ، وثانيهما : ماهية هذا الموضوع (٣) ، وكما سبق أن بينت في الفصل الثالث من هذا البحث ، أن الجمال الفني . وليس الجمال الطبيعي ، هو موضوع هذا العلم ، لأن الجمال الفني أسمى

Hegel : Aesthetics, Vol. I, Introduction, p. 3.

Ibid : p. 23.

Ibid : p. 3.

(١)

(٢)

(٣)

من الجمال الطبيعي ، لأنه خلق حر من نتاج العقل البشرى أو الروح الإنسانية ، وتبعاً لذلك فإن هيجل يقرر أن موضوع علم الجمال هو تلك المبدعات الفنية التي تخلقها الروح البشرية حين تعبر عن ذاتها في العالم الخارجى . « وواضح من هذا أن علم الجمال - فى نظر هيجل - ليس علماً كونياً (cosmology) ، بل هو علم انسانى أو هو على حد تعبيره « علم من علوم الروح » (٤) .

ولكن حين نتحدث عن علم ما يدرس « الجمال » ، فإنه Beauty سرعان ما نتبين أن الجمال ظاهرة عامة تتدخل فى معظم ظروف حياتنا ، إذ تضادفه فى كل مكان ، ويكفى ان نرجع الى تاريخ البشرية ، لكي نتحقق من أن الجمال قد وجد فى كل زمان ومكان ، وأنه كان دائماً وثيق الصلة بكل من الدين والفلسفة ، ويتضح لنا - بوجه خاص - أن الانسان لجأ على الدوام الى الفن ، كوسيلة لسمو الفكر والروح ، ولذلك فقد حبت الشعوب أسمن أفكارها وأرفع اهتماماتها الروحية فى الفن ، وهكذا جاءت المنتجات الفنية بمثابة تسجيلات حية لأعظم ما توصلت اليه تصورات الشعوب المختلفة ، وأن نظرة واحدة يلقيها الانسان على الأشكال الفنية التي تركتها لنا الشعوب القديمة ، مثل المعابد والأهرامات فى الحضارة المصرية والآثار الفنية فى الحضارة اليونانية ، تبين لنا أن الفن هو المفتاح الهام الذى بفضلله نمتلك القدرة على فهم حكمة ودين العديد من الشعوب (٥) ، لأن الفن كان - فى كثير من الديانات القديمة - هو الوسيلة الوحيدة التي استعانت بها الشعوب من أجل التعبير عن تصوراتها فى صورة عينية محسوسة ، ولهذا فال مؤرخ الحضارة يستفيد من الفن فى فهم كثير من الحضارات .

ـ هل هناك امكانية لقيام فلسفة الفن ؟ :

يتساءل هيجل - منذ البداية فى مقدمته - هل هناك امكانية لقيام « علم الجمال » رغم أن الظواهر الجمالية تبدو فى أشكال عديدة لا حصر

(٤) د . زكريا ابراهيم : فلسفة الفن عند هيجل : مجلة « المجلة » ، القاهرة .

العدد ١٠٧ ، نوفمبر ١٩٦٥ . ص ٤٨ .

Hegel : op. cit., pp. 7-8.

(٥)

لها ، وموضوعات متباينة كثيرة ؟ وكيف يمكن أن نخضع الجمال للبحث الموضوعي ، والفلسفي ، حتى اذا علمنا أن الجمال هو موضوع التخيل والحدس وال عاطفة ؟ ، فكيف نجعل منه مبحثا فلسفيا يخضع للفكر في حين ان ما يميز الجميل - بشكل خاص - هو الطابع الحر ، الذي يجنل منه ابداعا متخص ، من الصعب أن يتطابق مع أية فكرة سابقة ؟ .

هذه بعض التساؤلات التي يطرحها هيغل ، ويرى أنها هي البداية التي ينبغي أن تبدأ منها أي محاولة علمية تحاول أن تخضع الظاهرة الجمالية للدراسة الموضوعية ، وهيغل يرد على التساؤل الأول ، بأننا اذا حاولنا أن ندرس الجمال الذي يتبدى في أشياء لا متناهية التنوع مثل ابداعات النحت ، والموسيقى وغيرها من الفنون - لأن كل فن يقسم كمية لا متناهية من الأشكال ، سواء في العصور المختلفة أو لدى الشعوب المتباينة - عن طريق تقسيم الأشكال الخاصة للفن الى أنواع ، ثم نحاول أن نستنبط القواعد الخاصة بكل نوع من الأشكال الفنية ، فان هذا ليس دراسة فلسفية للفن ، وانما هو نظرية للفن ، وهيغل لا يقصد تقديم « نظرية » في الفن تقدم القواعد التي يمكن أن يسير بمقتضاها الفن ، كما فعل « هوراس » في كتابه عن « فن الشعر » (*) وانما يطمح الى تقديم فلسفة للفن ، لا تبدأ من الكلي وانما من الجزئي ، ولذلك فان هيغل يعارض تعريفات الجمال التي تستخلص من « نظرية الفن » ، وذلك لأن تحديد الفن بقواعد ثابتة أمر مستحيل ، لأنه يتم - في كل عصر - اكتشاف قواعد وتحديات جديدة للفن ، ولأنه - أيضا - اذا اتبعنا طريق نظرية الفن ، فانه يستحيل اكتشاف قاعدة يمكن اعتمادها للفصل بين ما هو جميل ، وما هو ليس جميلا (٦) .

ويرى هيغل أن ولادة مصطلح الاستطيقا ترجع الى تلك الحقبة التي كانت سائدة فيها مدرسة فولف School of Wolff الفلسفية (*) ، وباومجارتن Baumgarten (***) هو الذي أطلق اسم الاستطيقا

(*) اصطلاح Poetics أو The Art of Poetry اصطلاح شائع يروح بالتوقف عن الشعر ولكنه يعبر عن الفن بشكل عام .

Hegel : op. cit., p. 44.

(٦)

(*) مدرسة فولف يقصد بها اتباع الفيلسوف الألماني فولف Wolff (وهو من

اتباع لاسنتز (١٦٧٩ - ١٧٥٤) .

(***) باومجارتن (١٧١٤ - ١٧٦٢) هو اول من عرف علم الجمال في مؤلفه

« الاستطيقا » الذي صدر سنة ١٧٥٠ .

Aesthetice على « علم الاحساسات والشعور » ، وهو يستمد من نظرية الجمال ، وكان يبدو - فى أول الأمر - وكأنه اكتشاف فلسفى ، رغم أن هذا المصطلح كان مألوفاً فى الفكر الألماني ، ولكن الشعوب الأخرى - كما يرى هيجل - كانت تجهله ، فالفرنسيون يطلقون على هذا المبحث اسم نظرية الفنون Theorie des Arts ، بينما الإنجليز يدرجونه فى النقد Critic

وقد استخدم مصطلح الكالستيقا Callistics ، نسبة الى كلمة Callis وتعنى فى اللغة اليونانية القديمة « الجمال » ، والمقصود بهذا المصطلح اليونانى ليس الجمال بوجه عام ، وإنما الجمال بوصفه ابداعاً فنياً ، ويقترح هيجل عنواناً آخر هو « الفن الجميل » Philosophy of Fine Art الذى اتخذهُ عنواناً لمحاضراته ، لأنه يرى أن مصطلح الاستطيقا ليس أنسب المصطلحات ، لكنه أكثرها شيوعاً وتوطيداً بين دارسى الفن (٧) .

وهكذا نجد أن هيجل يعتمد على تفرقة بين نظرية الفن وفلسفة الفن للرد على الاعتراض الأول ، الذى يتساءل كيف يمكن دراسة الجمال رغم أشكاله المتنوعة غير المتناهية ، فإذا كانت نظرية الفن تبدأ من الخاص ، أو الجزئى أو المدرك ، حتى تصل الى القواعد العامة لكل نوع فنى ، فإن فلسفة الفن تبدأ من العام ، والاساس الذى ينبغى أن تقوم عليه دراسة الجمال ، ليس هو الخاص ، الجزئى ، وإنما العام ، وبلغة هيجل « الفكرة » ، ولذلك فهو يبدأ بالفكرة أو المدرك الكلى ، ومعنى هذا أن هيجل لا يريد أن يبدأ بحثه بدراسة الموضوعات الجميلة ، بل بدراسة « فكرة الجمال » ، ولا شك أن هيجل يساير هنا أفلاطون الذى قال قديماً فى محاوره هيبياص : « انه لا بد لنا أن نوجه أنظارنا الى الجمال نفسه ، بدلاً من الأشكال الجزئية التى نقول عنها جميلة » (٨) ، لأنه يريد أن يبدأ من الجمال بوصفه فكرة أو حقيقة كلية ، لكى يتحاشى الوقوع فى المازق التى تسببه كثرة الموضوعات الجميلة أو تعدد مظاهر الجمال . بل ان هذا التعدد والتنوع فى الأشكال الفنية هو الذى يفرض علينا - من وجهة نظر هيجل - أن نبدأ بالكلى ، أى الجمال الذى يحتوى التنوع ، وهذا ما سبق أن عبر عنه أفلاطون ، ولكن هيجل يطور أفكار أفلاطون ويبين أن الفكرة الكلية ،

Ibid : p. 1.JJJJJ

(٧)

Plato : Greater Hipplas : p. 7. (Trans. by : B. Jowett.

(٨)

from Aesthetic Theories, ed. by : K. Aschenbrenner. New Jersey, 1965).

لا بد أن تتمايز - فيما بعد - وتخصص لكي يتولد عنها التنوع والكثرة ، بحيث نستطيع أن ندرك الفروق بين الأشكال الفنية المختلفة .

أما رد هيجل على التساؤل الثاني ، الذي يقول : كيف يمكن دراسة الفن فلسفياً ، في حين أن الفن هو موضوع الاحساس والعاطفة والخيال ؟ أى أنه ليس موضوعاً للدراك والفهم والمعرفة ، وبالتالي فإن ادخال الفكر على الأعمال الفنية يقضى على الجانب النوعي للفن . ويرد هيجل على هذا ، بأن الأعمال الفنية إذا كانت وليدة النشاط الروحي للإنسان ، فإن الفن لا يمكن أن يخلو تماماً من كل طابع فكري وروحي ، صحيح أن للفن طابعاً جسدياً واضحاً ، لكن الأعمال الفنية هي أقرب إلى الفكر والروح من شتى مظاهر الطبيعة الخارجية الجامدة ، والساكنة ، وإذا لم تكن للفن مثل هذه الطبيعة الروحية ، فإن الروح لا تستطيع أن تعرف على ذاتها « Alienated » في سائر منتجات الفن ، ولا ينكر هيجل أن الروح تغترب عن ذاتها في الأعمال الفنية ، لأن طبيعة الفكرة الشاملة الفنية تستحيل إلى صورة حسية تستثير العاطفة وتنبه الحساسية ، ولكن العمل الفني - رغم ذلك - هو ظاهرة روحية تدرج تحت التفكير التصوري ، وبالتالي فإن موضوعه يقبل الدراسة الفلسفية ، لأنه حين يسعى العقل البشري إلى فهم الظاهرة الجمالية ، فإنه يستجيب في هذا لحاجته الطبيعية التي تمثلها عليه طبيعته في تسليط الفكر على كل حقيقة مهما كانت . فالروح يحاول ادراك ذاته عن طريق تحويل الأشكال الفنية المتخارجة والمستلبة إلى الفكر وإرجاعه إليه على هذا النحو ، فإذا كان الفن ينتسب إلى طبيعة مغايرة للفكر وهي الحدس والشعور والخيال ، فإن الفكر يدرك نفسه في هذا الآخر المغاير لذاته (٩) .

ويطرح هيجل سبباً آخر لدراسة الفن دراسة فلسفية ، وهو سبب تاريخي وحضاري ، وهو أن العصر الذي نعيش فيه لم يعد يعطي للفن تلك المكانة الكبرى التي كان يتمتع بها قديماً ، وبالتالي فالفن في العصور الحديثة أصبح موضوعاً للتصور والتمثل وتجرد من الطابع العيني المباشر الذي كان سائداً في الحضارات القديمة ، حيث كان الفن يوغر للشعوب حاجاتها الروحية ، وتجدد فيه تصوراتها عن العالم والكون ، أى كان خبرة معاشة تتسم بطابع حيوي مباشر ، ولذلك كان الفن يتحد بالدين والفلسفة لديهم (١٠) . وهذا هو الفارق بين حضارتين ، فالفن كان يمثل بالنسبة

Hegel : Aesthetics, p. 31.

(٩)

Ibid : p. 8.

(١٠)

للمشعوب القديمة اشباعا روحيا ، بينما تضاهلت مكانة الفن فى حياة الانسان فى العصر الحديث ، فلم يعد يعبر الفن وجهه عن ثقافته الانسان ، وانما نجد ثقافة الانسان تعبر عن نفسها فى القانون والتعليم والوضع السياسى والاجتماعى ، ولذلك أصبح الانسان فى العصور الحديثة ميالا الى صياغة أى موضوع صياغة مجردة وعامة ، وبالتالي أصبح الفن - أيضا - موضوعا للتفكير التأملى المجرد ، لأنه اذا كانت الحضارة المعاصرة قد أصبحت خاضعة تماما للقواعد والقوانين والتصورات المجردة ، فإن الانسان قد فقد جانبا من الحساسية الفنية المباشرة ، التى كان يتمتع بها الانسان اليونانى فى حضارته القديمة ، وهذا نتيجة لتغير دور الفن فى حياة الانسان المعاصر عنه فى حياة الانسان فى الحضارات القديمة ، حيث كان الفن يتدخل فى كل شئ فى حياة الانسان ، الى ان أصبح يظهر وكأنه شئ فائض عن الحاجة ، ولهذا يشير هيجل الى أننا أصبحنا نميل الى الاقتصار على التأمل فى الفن واطلاق بعض الأحكام العقلية عليه . ولم تعد الظاهرة الجمالية خبرة معاشة ، وانما موضوعا للتفكير .

ويرد هيجل أيضا على أولئك الذين يذهبون الى أن الفن لا يصلح موضوعا للبحث العلمى أو للدراسة الفلسفية ، بحجة أن الفن منزه عن الفائدة العملية وهو نشاط كمالى ، فهو لا يخرج عن كونه أداة للهو أو اللعب ، وأصحاب هذا الرأى يؤكدون أن النشاط الفنى قد كان دائما لا يدخل فى عداد الأعمال النفعية ، ومن ثم فانه ليس هناك مكان لمعالجة هذا النشاط بطريقة علمية . ولذلك ظهر رد فعل عنيف ضد هذه التصورات ، فقامت فلسفات تؤكد أهمية وجدية النشاط الفنى ، وضرورته فى الحياة العملية ، بينما ظهرت اتجاهات أخرى تحاول تحديد الدور الذى يمكن أن يقوم به الفن فى الحياة الانسانية ، وفى الفكر ، فنظروا للفن بوصفه وسيطا بين العقل من جهة ، والحساسية من جهة أخرى ، أو بين الميول من جهة ، والواجبات من جهة أخرى ، ولكن هيجل يرفض التاليف بين العقل والواجب عن طريق الفن ، ويرى أنها محاولة عقيمة تحاول أن تجعل من الفن تابعا ، أو خادما لسيدتين ومحققا لغايات لا تنبع منه ، وبالتالي تجعلنا لا ننظر للفن بوصفه غاية فى ذاته ، انما بوصفه أداة أو وسيلة (١١) .

وواضح أن هيجل يقصد الفلسفة الكانطية التى حاولت أن تبعد الفن عن الفائدة العلمية ، وهذا نتيجة لعدم اهتمامها بمضمون الفن ، بل

وفصلها بين ظاهر الفن ، ومضمونه ، ولذلك فان نقد هيكل للفلسفة الكانطية هو - فى الحقيقة - دفاع عن الفن ، وعن الدور الذى يمكن أن يقوم به فى الحياة المعاصرة ، لأنه اذا فرغنا الفن من مضمونه الحقيقى ، ونزهنه عن الفائدة العملية ، وفصلنا شكله عن مضمونه ، فانه يتحول لعب مجرد ، فانه « يحق لهيجل أن يقول بأن الفن تحلل ، وبأنه مشرف على الموت فى العصر الحديث » (١٢) .

وهناك حجة أخرى يرددها البعض ضد امكانية قيام علم الدراسة لفن ، بحجة أن الفن هو ملكوت الظاهر والأوهام ، وبالتالي فهو لا يصلح موضوعا للدراسة الفلسفية ، ويستند أصحاب هذا الاتجاه - فى رأيهم هذا - الى أن الموضوعات الجديرة بالاهتمام هى الموضوعات الواقعية التى ليس فيها أثر للوهم أو الخداع ، بينما النشاط الفنى يقترن عادة بالأوهام والمظاهر ، وبالتالي لا يمكن أن يكون الفن هدفا حقيقيا للدراسة الفلسفية .

وفى خلال رد هييجل على هذا الاتجاه ، يتفق مع هذا الاتجاه - فى البداية - على أن الفن يخلق مظاهر Appearances ، بل انه يجبا على الظاهر بمعنى أن الفن يخلق ظواهر وأشكالا ولا يتحقق وجوده الا من خلال الشكل الظاهرى لحاستى السمع والبصر ، ولكنه لا يتفق معهم فى أن مظاهر الفن ليست وهما ، حتى لو كان للفن وجوديا وهميا ، وهو يبين فساد حجنتهم من خلال تأكيده على أن الظاهر ليس وهما ، الا اذا كان الظاهر شيئا لا ينبغى وجوده ، بينما الظاهر ضرورة أساسية فى الفكر والوجود ، لأنه لا بد لكل ماهية ، بل ولكل حقيقة ، لكى لا تظل محض تجريد ، أن تظهر وتنعين (١٣) ، ولذلك فان الفكرة الشاملة والحقيقة لديه - كما أشرنا فى الفصل الأول من البحث - ليست تجريدا أجوف ، وانما لا بد لها أن تتشخص وتنعين ، ولذلك فان المظهر - فى حد ذاته - ليس وهما ، أو خداعا ، ولذلك فهو يمتد أن الظاهر ذاته لحظة جوهرية من الماهية ، وهكذا يتبين لنا المقصود من الظاهر عند هييجل ، على مستوى الفكر ، لكن ما هو المقصود بالظاهر فى الفن لديه ؟ ان الظاهر فى الفن يرتبط بالشكل ، ومن ثم فان للفن مظهرا من نوع خاص ، لأنه الشكل الذى يعكس المضمون العميق للحصل الفنى . لأن الظاهر أو الشكل الفنى يجعلنا ننفذ وراء الاحساس المباشر والأشياء

(١٢) بندتو كروتشه : المجلد فى فلسفة الفن ، ترجمة سامى الدروبي ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٤٧ ، ص ١٦٩ .

Hegel : Aesthetics, p. 8.

(١٣)

التي ندرکہا ادراکاً مباشراً ، ومن هنا فان ظاهراً الفن ، يختلف عن ظاهراً
الحياة اليومية الواقعية ، لأنه لو تعمقنا في النظر الى الواقع الحسى
الواقعى - الذى يعده البعض اصدق من العالم الفنى - لوجدناه اشد
خداعاً وأكثر سطحية من عالم الفن بكل ما فيه من مظاهر وأوهام . لأن
الواقع الحسى هو واقع جزئى مباشر ، لا يودى الى الحقيقة ، لأن ما نسميه
الحقيقة فى حياتنا العادية هو مجموع المواضيع الخارجية ، والأحاسيس
التي تزودنا بها ، والحقيقة ليست هى الموضوعات الجزئية ذاتها أو
الأحاسيس المباشرة ، وإنما البعد الكلى لها ، ولذلك فان صفة « الوهمى
الخداع » تصدق على العالم الخارجى الواقعى ، أكثر مما تصدق على
العالم الفنى بكل ما فيه من مظاهر ، وإذا كان الحقيقى - فى رأى هيجل -
انما هو ذلك الذى يوجد فى ذاته ، ولذاته ، بحيث يكون له - من جهة
وجود فى المكان والزمان ، ومن جهة أخرى ، وجود حقيقى وواقعى لذاته
وفى ذاته - فان الطابع « الحقيقى » للفن يظهر حين يساعد الانسان على
تجاوز واقعه ، عن طريق العبور من مظاهر العالم « النثرى » الى العالم
الداخلى للأحداث ، أى المضمون الحقيقى للعالم ، وهو بذلك يفتح
للانسان آفاقاً واسعة لادراك تجليات المطلق فى صورة مرئية
محسوسة (١٤) . فى حين اذا اكتفى الانسان بتجربته العادية فى
الحياة الواقعية ، فانه لا يثمر على الحقيقة الجوهرية الا من خلال الأحداث
العارضة ، فتبدو له مشوهة وحافلة بالجزئيات ، ولكل يمكن القول - بلفظ
النقد الأدبى الحديث - أن الواقعية التي تظهر لنا فى العالم الفنى مختلفة
جد الاختلاف عن الواقعية فى العالم الخارجى ، فالواقعية فى الفن - التي
تنعكس فى ظاهراً العالم الفنى - ذات طابع كلى جوهرى ، تشير الى ما وراء
الواقع من معان وأفكار عن طريق تجسيدها لظاهر الحياة ليتم سلبها فى
مرحلة أعلى لدى الانسان ، بينما الواقعية فى العالم الخارجى تقف عند
الادراك المباشر الجزئى للأحداث وهى تمحجب الفكر تحت ركام من
التفاصيل اليومية النثرية . ولذلك يقول هيجل : يترتب على جميع هذه
الملاحظات عن طبيعة الجمال ، انه اذا كان من الممكن أن نصف الفن بأنه
ظاهر ، فان ظاهره ذو طبيعة خاصة جداً ، انه ظاهراً على طريقة الفن ، التي
لا تمت بصلة من قريب أو بعيد الى المعنى الذى نفهمه من الظاهر بشكل
عام ، (١٥) .

ويترتب على هذا رفض هيجل أن نضع الفن فى مستوى أدنى من
الفكر . بحجة أن الفن يتوقف عند المظهر أو الظاهر ، بينما الفكر ينفذ

Ibid : p. 9 & p. 54.

(١٤)

Ibid : p. 8 .

(١٥)

الى جوهر الأشياء ، لأن النشاط الفنى - من وجهة نظر هيغل - فى حقيقة ، هو نشاط روحى ينشد الحقيقة مثله مثل الفكر (الفلسفة) سواء بسواء ، فحتى حين يضع الفن بعض المظاهر ، فانه لا يقصدها لذاتها وانما يتيح لنا أن ننفذ من خلالها الى الحقيقة الروحية الى من طبيعة فكرية أيضا ولذلك فان مظهر الفن هو تجل للروح ، بل ان الفن هو الوحدة التى تجمع بين الظاهر والباطن ، أو بين الطبيعة والروح ، والمثل الأعلى للفن هو الذى يرفع التناقض بين الحياة المادية والحقيقية الروحية . صحيح أن الروح تجد صعوبة فى أن تلتقى بذاتها وتتعرف على نفسها فى الطبيعة والمادة ، ولكن مهمة الفن أن يصل على صبغ الطبيعة بصبغة روحية حتى يسمو بالمادة الى مستوى الروح ، وهنا قد يعترض البعض بأن الفكر نشاط حر يعد غاية فى ذاته ، بينما الفن مجرد وسيلة تحقق لنا بعض المتع واللذات ، فكيف نجعل من النشاط الفنى موضوعا مستقلا للبحث الفلسفى القائم بذاته ؟ ويرد هيغل على ذلك بقوله : « ان للفن رسالة سامية تضعه على قدم المساواة مع كل من الدين والفلسفة (١٦) ، والدليل على ذلك ، أن الفن هو وسيلة من وسائل التعبير عن الحقيقة الالهية The Divine Truth وعن شتى الحاجات السامية والمطالب الرقيقة للروح ، ولكن الفن يختلف عن كل من الدين والفلسفة من حيث أنه يمتلك القدرة على صياغة تلك الأفكار السامية فى صورة « تمثلى حسى Sensuous Representation يجعلها فى متناول ادراكنا . فالاعمال الفنية تقوم بدور الوسيط بين الخارج والداخل ، أو بين المحسوس والمعقول ، أو بين الطبيعة والفكر المحض ، وبهذا المعنى يمكن أن نقول ان الفن هو الوسط Media الذى نحاول من خلاله أن نربط العالم الخارجى بالفكر المحض ، أو التوفيق والمصالحة بين الطبيعة والواقع المتناهى من جهة ، وبين الحرية اللامتناهية والفكر الشامل من جهة أخرى ، فالروح يخلق روائع الفنون الجميلة ليعنى اهتماماته من خلالها ، ولكن هيغل يؤكد أن هناك حدودا لتعبير الفن عن المطلق ، تفرضها عليه طبيعة المادة الحسية التى يستخدمها الفن فى التعبير ، فالفن قد يصطلم ببعض القيود من المادة الحسية ، فلا يستطيع أن يعبر عن أرقى صور الحقيقة ، لأن للفكرة أو المطلق - فى بعض الأحيان - وجودا عميقا يستعصى على التعبير الحسى ، وبالتالي فان مضمون الحقيقة الروحية هو فى متناول الدين والحضارة أكثر منا هو فى متناول الفن (١٧) . والسبب فى ذلك يرجع الى أن مضمون ثقافتنا ، وديانتنا الراهنة ، يجعل من الدين

Ibid : p. 7.

(١٦)

Ibid : pp. 8-9.

(١٧)

والحضارة التابعة من العقل درجة أعلى من درجة الفن ، ونتيجة لهذا ، قد يعتقد البعض بعبء الفن عن اشباع حاجات الانسان القسوى الى « المطلق » ، لأن انسان العصر الحديث لم يعد يقدر الفن أو يقره ، بل صار موقف الانسان من ابداعات الفن أكثر حييدة وتبصراً « قفى حضرة الفن نشعر أننا أكثر حرية عن ذى قبل - يقصد العصور القديمة اننى كانت تقدر الفن - يوم أن كانت الأعمال الفنية أسمى تعبير عن الفكرة » (١٨) .

ولذلك فالانسان الحديث لم يعد يقدر الفن ، وانما أصبح ينظر اليه نظرة نقدية ، وهذا ما نجده فى اهتمام الانسان الحديث فى دراسة الفن وتمحيصه ، وتعريفه ، ودراسة وظيفته ومكانته فى الحياة المعاصرة ، صحيح ان الانسان المعاصر لا يزال يعجب بالفن ، ويتأثر به ، ولكنه لم يعد يرى فيه الوسيلة الوحيدة الممكنة - كما فى الماضى - للتعبير عن المطلق .

ويخلص هيجل من توصيف حالة الفن ومكانته فى الحياة المعاصرة الى أن الفن أصبح يبدو وكأنه شىء من أشياء الماضى ، لأنه فقد فى نظرها طابعه الحى ، وضرورته الحيوية ووجوده الحقيقى ، وأصبح مجرد وجود تصورى ذهنى . ونحن اليوم حين نتناول أى عمل فنى ، فإن أول ما نتناوله - الى جانب المتعة الفنية المباشرة - هو الحكم العقلى على مضمونه ، وعلى وسائل تعبيره ، وعلى مدى تطابقها مع مضمون العمل الفنى .

٣ - طبيعة الفن :

بعد أن حدد هيجل موضوع فلسفة الفن وعلم الجمال ، الذى يدرسه ، فإنه يهتم بعد ذلك ، بدراسة طبيعة الفن ، فنراه يستعرض شتى النظريات التى قيلت فى تحديد ماهية النشاط الفنى ، مبتدئاً بالنزعة الطبيعية التى تنسب للفن مهمة محاكاة الطبيعة واللحظة الحاضرة بكل ما فيها من تفاصيل ، وهذه النزعة كانت موجودة لدى السوفسطائية .

Ibid :

(١٨)

ولدى أكبر ممثلها بروتاجوراس الابدري ، وجورجياس الليونتينى ، فالجمال لديهم هبة الهية يتفرد بها الفنان عن غيره من البشر ، وإنما الفن هو مهارة مكتسبة بالخبرة الانسانية والتعليم ، وبالتالي فالجمال والفن لا يعبر عن مثال مطلق ، لأن الفن لديهم لا ينطوى على خير أو حفيقة أو جمال ، صحيح ان هيجل لم يذكر أسماء فى معرض نقده للاتجاهات التى درست النشاط الفنى ، لكن يمكن القول ، أنه يقصد نظرية الفن لدى السوفسطائية ، لأن المحاكاة التى تقوم على الالتزام الحرفى بكل تفاصيل الواقع الحسى ، ليست موجودة عند أفلاطون أو أرسطو ، فالمحاكاة عند أفلاطون هى محاكاة للمثال الخالد ، والمحاكاة عند أرسطو ، يتدخل فيها الفنان بوعيه فى استكمال بعض الجوانب الناقصة ، « أما عبارته القائلة بأن الفن يحاكي الطبيعة فلا تصنى - كما يبدو لأول وهلة - أن على الفنان ان ينقل ما يراه فى الواقع تقلا حرفيا وإنما المقصود - هنا - هو عملية الخلق لكائنات تامة الصورة يكونها الفنان حين يضى على المادة التى يستعملها صورة وشكلا » (١٩) ، وهو يقصد أيضا الاتجاهات والنظريات التى تحاول أن تسقط على الفن أحكامها الخارجية التى لا تنبع من طبيعة الفن ذاته ، ولذلك فهى تحاول أن تجعل الفن يحاكي الطبيعة ، ولذلك يقررون - فيما يروى هيجل عنهم - أن الانسان يجد لذة فى خلق مبدعات فنية تجىء مطابقة لبعض الموضوعات الطبيعية ، التى يلتقى بها الانسان فى تجربته العادية ، ويريد الانسان بذلك أن ينافس الطبيعة ، وأن يثبت مهارته بخلق أشياء لها مظهر طبيعى ، ولكن هيجل يرد على هذا الاتجاه حين يبين أن الانسان لا يستشعر لذة حقيقية الا حين يبدع شيئا يحمل طابعه الخاص ، ولا يكون تكرارا أو نسخا لموضوعات أخرى تقع عليها أنظارنا فى العالم الطبيعى (٢٠) ، والمهارة الفنية الحقيقية تتجلى فى ابداع منتجات تكون وليدة النشاط الروحى للفكر البشرى ، بالإضافة الى أن تعريف الفن بأنه محاكاة يجعل للفن هدفا شكليا محضا ، وهو إعادة صنع الأشياء الموجودة بالفعل - فى العالم الطبيعى - من خلال الوسائل والقدرات المتاحة للانسان ، وهذا معناه أن الانسان يظل عبدا للطبيعة ، لأنه يبذل جهده فى تقليد الطبيعة فحسب ، هذا بالإضافة الى أن الفنان حين يعهد الى منافسة الطبيعة عن طريق المحاكاة ، فإنه إنما يحكم على فنه بأن يظل دائما دون مستوى الطبيعة ، ذلك لأن الانسان حين يقتصر على المحاكاة ، فإنه لا يتجاوز حدود الطبيعة ، فى حين أنه لابد لمضمون الفن من أن يجمل طابعا روحيا ،

(١٩) د- أميرة حلمى مطر : فلسفة الجمال ، مرجع سبق ذكره ، ص ٦٢ .

Hegel : op. cit., p. 43.

(٢٠)

بولو اكتفى الانسان بتقليد الطبيعة ، ما استطاع أن يخترع الأدوات
الكثيرة التي يستعملها ، لأنها ابتكار أصيل غير مقلد ، لأما من صنمه
مثل المطرقة والمسار ، ولذلك فإن الأسان تظهر مهارته أكثر في الأعمال
التي تنبثق عن روحه أكثر من الأعمال التي يحاكي بها الطبيعة (٢١) .
ويسخر هيجل من الأعمال الفنية التي تحاكي الطبيعة مثل زوكسيس
Zeuxis (*) الذي كان يرسم عنبا كان الحمام ينخدع به ، ويأتي
إليه لينقره ، بقوله : « أن هذا الرسم قد يخدع الحمام والقروء ، ولكنه
لا يخدع الاسان ، لأنه مجرد عمل متكلف ومتصنع ، وليس انتاجا حرا
من قبل الفنان » (٢٢) ، ويرى هيجل أن النظرة التي تؤكد على المحاكاة
في الفن تضع الذاكرة ، بدلا من الخيال المبدع ، كأساس للانتاج الفني ،
لأن الفنان حين يحاكي الطبيعة ، فإنه يرهق نفسه في تذكر التفاصيل
الدقيقة ، بدلا من أن يجعل خياله المبدع يقوده ، وهذا معناه حرمان الفنان
من حريته في استخدام ملكاته في التعبير عن الجمال (٢٣) .

وعلى الرغم من هجوم هيجل على الفن الذي يحاكي الطبيعة ،
إلا أنه يقر أن الفنان في حاجة إلى العودة إلى الطبيعة من أجل أن يقوم
بدراسات طويلة وشاقة كي يفهم العلاقات التي تقوم بين الألوان بعضها
ببعض ، ولكي يقف على الفوارق الدقيقة التي تميز الأشكال الطبيعية
بعضها عن البعض الآخر ، ولكي يفهم تفاعلات الضوء والظل وانعكاساته ،
ولكن هذا كله لا يعني أن تكون الدعامة الأساسية للفن هي الاتصاف على
محاكاة الطبيعة .

وإذا كان الأساس عند هيجل هو أن « الفن يعبر عن الروح ، فإن
النزعة الطبيعية لا تكفي لتفسير النشاط الفني ، لأنها تجعل من الطبيعة
هي الغاية الأسمى ، لأنها الأصل ، والفن مهما حاول تقليد الطبيعية فهو
يبقى مجرد صدى لها ، لأن الأعمال الفنية – مهما بلغت درجة الكمال –
تظل ينقصها شيء ما بالقياس إلى النموذج الطبيعي ، ومثال ذلك ، أن
الفنان حين يحاول رسم صورة لشخص ما فإن لوحته لا يمكن أن تكون
مجرد نقل لبعض الملامح ، أو محاكاة لبعض القسمات ، بل لابد – من
وجهة نظر هيجل – أن تجيء اللوحة معبرة عن ادراك الفنان الخاص

Ibid : p. 42.

(٢١)

Zeuxis (*) رسام اغريقي من النصف الثاني للقرن الخامس قبل الميلاد .

من أشهر فناني العالم القديم .

Ibid : pp. 42-43.

(٢٢)

Ibid : p. 45.

(٢٣)

لشخصية صاحب تلك الصورة . هذا بالإضافة الى أن التمثيل Representation ، قد يتوافر في بعض الفنون كالتصوير والنحت ، ولكنه يكاد يكون معدوماً أو شبه معدوم في فنون آخر كالمعمار والشعر ، لأنه لا توجد نماذج طبيعية يحاول الشعر أو العمارة تقليدها (٢٤) . ولذلك فإن العمل الفني الذي يعبر عن الروح ، هو الذي يجعل الفنان يتحرر من اسار الجزئي ليعبر عن الكلي في شكل حسي ، ويشير هيجل - هنا - الى موقف الاسلام من التقليد الأعمى للطبيعة ، فيبين أن الاسلام يرفض النزعة الطبيعية في الفن ، لأن الطبيعة ذات طابع روعي ، ولأن من خلقها قد وهبها الروح ، ويذكر هيجل أحد الأتراك الذي علق على صورة مرسومة قدمها له أحد الرحالة (*) - وهي صورة سمكة - بأن هذه السمكة ستقف يوم القيامة تتهمك بأنك صنعتها دون أن تعطيتها روحاً (**).

ونخلص من معارضة هيجل للمحاكاة في الفن الى تأكيد بعض سمات فلسفة الفن عند هيجل وهي :

- لا يجوز ان يكون العالم الطبيعي هو القاتون والمثل الأعلى للفن والتمثيل الفني ، صحيح أن الفن يقتبس مظهره من العالم الحسي ، لكنه لا يتخذ مضمونه من خلال التوقف عند العالم الطبيعي ، وإنما يهدف الفنان الى تجاوزه ، والتوسط بين العالم الطبيعي والعالم الروحي .

- لا يمكن أن نجعل من المحاكاة هدفاً للفن ، لأنه - بهذا - نحكم على الجمال بالزوال ، ذلك لأن الفن - حينذاك - لن يطرح شيئاً جديداً ، لأن هناك فنوناً بكاملها لا تحاكي الطبيعة مثل « الهندسة المعمارية ، والشعر غير الوصفي » البعيدين عن محاكاة الطبيعة .

- تؤدي المحاكاة الى أعمال ليست فنية ، تعتمد على الأعياب في أسلوب الفنان ، وتعتمد على الذاكرة لا الخيال .

Ibid : p. 52.

(٢٤)

(*) الرحلة هوجيس برومس James Bruce ١٧٢٠ - ١٧٩٤) وقد نكح

هذا في كتابه « رحلات لاكتشاف نهر النيل » .

(Travels to Discover the Source of the Nile)

(**) يلكر هيجل - هنا - أيضاً الحديث النبوي الشريف ، « يعذب المصورون يوم القيامة » ويرى بعض الباحثين أن المقصود بهذا الحديث هو « يعذب المصورون اللذين يصورون اله تصوير الأجساد ، ولكن فهم الحديث على أن منع التصوير أياً كان موضوعه . مما أدى الى الاهتمام بالفن التجريدي . مزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع انظر . د . عفيف بهنسي : جمالية الفن العربي - ١٩ وما بعدها .

— ان الطبيعية والواقع من مصادر الفن الرئيسية ، لكنهما لهما
المصادر الوحيدة له .

بعد أن حلل هيجل النزعة الطبيعية وحلل موقفها من طبيعة الفن ،
ينتقل الى نظرية أخرى تقول ان وظيفة الفن تنحصر في اثاره الحواس
والعواطف وشتى الانفعالات ، بحيث يكون مضمون الفن مشتتلا على كل
مضمون النفس ، وقد عبر هيجل عن هذا المعنى حين قال : « ان الفن
ينقلنا الى مواقف لم نعرفها في تجربتنا الشخصية ، وينقل اليها تجارب
الآخرين . . . بحيث نصبح قادرين على أن نحس احساسا عميقا بما يجري
في داخلنا . هكذا يعلم الفن الانسان عن نفسه ، فيوقظ مشاعر راقدة .
ويضمننا في حضرة اهتمامات الروح الحقيقية . . . من خلال تحريكه
لجميع المشاعر التي تجيش في النفس الانسانية ، في عمقها وعندنا
وتنوعها ، ويدمج كل ما يجري في المناطق الباطنية في النفس في حقل
تجربتنا ، (٢٥) أي أن الفن يهز جميع المشاعر لدينا ، حتى تبقى حواسنا
منفتحة على كل ما يجري خارج أنفسنا ، ويتم هذا بواسطة ظاهر التجارب
الواقعية التي يقدمها الفن ، أي بواسطة اشارات وصور وتصورات لنا
مضمون واقعي ، وهدفها هو التعبير عن هذا المضمون ، وهنا تكمن قوة
الفن الخاصة وقدرته لنوعية ، في أنه يجعلنا نتصور أشياء وموضوعات
غير واقعية ، تبدو لنا كما لو كانت واقعية ، ولكن هيجل يرى أنه
— حينذاك — لن يكون مضمون العمل الفني هو المهم ، لأن المهم هو
استثارة الانفعالات والعواطف عند المتلقي ، عن طريق خلق مضامين
شتى ، فيشعر المتلقي بالحب أو الكراهية ، أو الفرح ، أو الغضب ،
الخ (٢٦) ، وتبعاً لذلك فان دور الفن سوف ينحصر في استثارة هذه
العواطف سواء كانت نبيلة أو حقيرة ، وهذا معناه أن قدرة الفن ستكون
قدرة صورية خالصة ، وبالتالي يتفصل مضمون الفن عن شكله ، واذا كن
الفن يستطيع أن يتسامى بالانسان الى كل ما هو نبيل وحقيقي ، فإنه
يستطيع أيضا — اذا ركز على استثارة العواطف والانفعالات فحسب —
أن يغرق الانسان في الشر والاهواء المدمرة ، ولذلك فان هيجل يرى أنه
من الضروري ألا نجعل غاية الفن مجرد استثارة العواطف البشرية — أيضا
كانت — وانما يجب أن نحصر على أن تكون هذه الاستثارة مصحوبة
بنوع من التخفيف من حدة البربرية البشرية بشكل عام . لأن من واجب

Ibid : p. 42.

(٢٥)

(٢٦) ينكر هيجل هنا بينا من الشعر للشاعر اللاتيني تيرانس : Terence
« ما من شيء انساني يمكن أن يظل غريب عن الانسان » ونصه باللاتينية
(Nihil humani a me alienum puto Heaut)

الفن أن يخفف من حدة عواطفنا وانفعالاتنا وأن يعمل على تهذيب رغباتنا وشهواتنا ، عن طريق الحد من الغرائز والنوازح والاهواء (٢٧) .

وهذا يعنى أن الفن فى حد ذاته هو تحرر ، فالانسان يتحرر حين يجد الفن يمثل - له - أهوائه الذاتية وغرائزه ، فيظهر للانسان ما هو كائن عليه ، فيعى كينونته ويتحرر . بل ان الفن حين يحول الاهواء الانسانية - من خلال تشخيصها - الى موضوعات للوعى ، فانه يجرّد العواطف والغرائز من شدتها ، وتموضعها يؤدى الى جعلها خارجية بالنسبة له . فالعاطفة حين تمر فى التصور والتمثل من خلال الفن ، تخرج من حالة التركيز عليها ، وتعرضن نفسها لحكمنا الحر (٢٨) .

وهكذا نرى أن هيجل قد استفاد من افلاطون وأرسطو ، حول رؤيتهما لوظيفة الفن فى تهذيب انفعالات النفس ، ولكنه يعيد صياغة رؤيته بشكل جدلى ، يكشف به عن رؤيته لطبيعة النشاط الفنى ، فهو لا يطرح آرائهما فى الفن كوسيلة لتهذيب النفس فقط ، وإنما يطرح الفن كوسيلة للتحرر عن طريق تموضع الانفعالات والعواطف فى تمثيل حسي خارجي ، مما يؤدى الى استعادة النفس لحريتها ، ومقاومة ضغط الحزن والعواطف عليها لأن تموضع العاطفة يعنى انفصالها عن شخصية الفنان ، واتخاذ موقف أكثر هدوءاً ازاءها ، فالفنان الذى يكتب قصيدة عاطفية ، يريد أن يموضع عاطفته ، لتقل حدتها عنده ، لكي ينظر اليها موضوعية ، ولذلك يضحي الفن وسيلة للتحرر لدى الفنان والمتلقى عند هيجل (٢٩) .

يرد هيجل بمد ذلك على الذين يطالبون الفن بأن تكون له رسالة أخلاقية محددة ، فلا تكتفى بأثر الفن فى التأثير على المشاعر ، وإنما تسعى الى أن يعطى الفن النفس مضمونا أخلاقيا يتيح القدرة على مكافحة الاهواء وقهرها ، أى يصبح للفن قدرة تطهيرية Catharsis أى تطهير النفس من الاهواء (٣٠) . ولكن هيجل يرى أننا لو طلبنا من الفن أن يقدم لنا بعض النصائح الأخلاقية ، فإننا عندئذ نقيم تصدعا بين مضمون العمل الفنى وشكله لأننا نحاول أن نقحم هدفا من خارج الفن ليصبح هدفا للفن ، ولذلك فهو يرى أنه لا بد أن يكون هدف الفن نابعا منه ، ولهذا

Ibid : p. 46.

Ibid : p. 48.

Ibid : p. 49.

Ibid : p. 52.

(٢٧)

(٢٨)

(٢٩)

(٣٠)

فهو يرفض الآراء والنظريات الجمالية التي ترى في الفن مصدرا للذة أو البهجة ، أو وسيلة للتعليم أو الأخلاق أو الدين ، لأننا إذا ارتضينا للفن ان يكون له هدف أخلاقي - على سبيل المثال - فاننا نقيّد الفن في خلقه لأشكاله الفنية ، ونضيق من حجم الموضوعات التي يمكن أن يتناولها . فالعمل الفني الذي يستعبر مضمونه وهدفه من ميادين أخرى بشكّل مباشر ، تتعظم وحدة الشكل والمضمون في العمل الفني الى تصفين . فتظهر لنا أفكارا تجريدية مكسوة بزخاوف خارجية لا لزوم لها ، فإفكار المجردة ، تكفي بنفسها وليست في حاجة الى التمثيل الفني لادراكها . صحيح انه من الممكن استنباط بعض التعاليم من العمل الفني ، مثلما نبيّن هذا من مقدمة دانتي اليجييري Dantis Alagheri للفردوس حيث يشير الى المغزى العام لكل تشيد ، ولكن في هذه الحالة ، يشترط هيجل في هذا الا يكون العمل الفني مجرد زخرف غايته تزيين مبدأ مجرد ، وأن يؤلف المضمون والشكل وحدة العمل الفني . وهذا يعني أنه يرفض التصريح في العمل الفني عن الموعظة الأخلاقية بشكل مباشر ، ولكن يمكن أن توجد بصورة ضمنية ، بحيث لا تبرز في العمل الفني . ولا تفرض نفسها كمنهّب أو كقانون مجرد . فاذا كان فكر الفنان لا يمكن فكرا مجردا . فان موضوع الفن لا يمكن أن يكون موضوعا مجردا أيضا (٣١) .

والفن - من وجهة نظر هيجل - لا يمكن أن يقدم الأخلاق كأمر . لأن السلوك الأخلاقي هو في حد ذاته تعبير عن الصراع الدائم بين القانون العام المطلق وبين النوازع والعواطف والاهواء الطبيعية ، بمعنى أن سلوك الانسان الأخلاقي هو حصيلة الصراع بين ما تمتلئ به نفسه من نوازع واهواء ورغبات طبيعية وبين القوانين المجردة التي تتعارض مع رغبات النفس ، والانسان في حياته اليومية أسير الواقع النثري « العادي والمبتذل » يشن تحت وطأة الحاجات الضرورية ويلهث وراء الغايات الحسية من جهة ، ويحاول السمو الى ملكوت الحرية من جهة ثابتة ، لكي يطوع اردته لقوانين وتجريدهات عامة (٣٢) . وهذا التعارض يجعل الانسان يتأرجح دائما من الواجب الى العاطفة . ومن الحرية الى الضرورة . ومن العيني الى المجرد (*) .

Ibid : pp. 52e53.

(٣١)

Ibid : p. 54.

(٣٢)

(*) اهتم هيجل - على المستوى الفلسفي - بحل هذا التعارض . عن طريق مبدأ أعلى يمثل وحدتها المتناغمة فالحرية هو جوهر الروح ، والضرورة هي قانون الإرادة الطبيعية ، والحرية نفسها الا حين تكون في صراع مع تقييدها .

وعلى هذا النحو ، يرى هيجل أن الأخلاق ذاتها تنطوي على تعارض وتناقض بين الروح والجسد ، فكيف يبسط الفن هذا التعارض ، ولا يتناوله ، ولا يكتفى بتقديم الموعدة الأخلاقية ، وهذا يعنى انه لا يمكن أن نفرض على الفن هدفا من خارجه ، لأن هذا يفصل الشكل عن المضمون ، ويبقى الفن أسير حدود الهدف الذى يريد التعبير عنه .

٣ - نظرية الفن وفلسفة الفن :

ميز هيجل بين النقد الفنى ونظرية الفن ، وفلسفة الفن ، فالنقد الفنى هو الذى يقوم بتحليل الأعمال الفنية وفقا لنظرية ما فى الفن ، التى تقوم بدورها بصياغة القواعد التى يصاغ من خلالها العمل الفنى فى عصر ما ، بينما فلسفة الفن لا تسعى الى فرض قواعد ما على الفن من أجل تحقيق الجمال ، وانما عليها أن تبحث الجمال كما هو ، وكيف عبر عن نفسه - واقميا - فى الأعمال الفنية ، دون أن تأخذ على عاتقها تقديم شروط ما للنتاج الفنى ، (٣٣) وعلى أساس هذا التمييز التى يقيمه هيجل بين النقد الفنى ونظرية الفن وفلسفة الفن ، ينتقد - هيجل - النقد الفنى ونظرية الفن ، لأن العمل الفنى من وجهة نظره لا يمكن أن يتقيد بقواعد معينة ، والا تحول العمل الفنى الى عمل شكلى فقط ، لأن الذى يتقيد وفق القواعد هو العمل الالى ، والفن الذى يخضع للقواعد الصارمة الموضوعية من قبل ، هو فن شكلى آلى ، ويضرب مثلا على ذلك بكتاب « فن الشعر Arts Poetica » لهوراسيوس (**) الذى يضع فيه قواعد للشعر تتسم بصومية بالغة مثل قوله على سبيل المثال : أن موضوع القصيدة يجب أن يكون مفيدا ، ويجب أن يكون تصوير الأشخاص مناسبا لسنتهم ووضعهم الاجتماعى الخ (٣٤) .

Ibid : p. 18.

(٣٣)

(***) عرض هوراس Horace (٦٥ - ٨ ق م) آرائه الجمالية فى رسالته فن الشعر وقد كتب رسالته على هيئة قواعد تقريرية ، يجب على الشاعر اتباعها ، ويؤكد فيها على الدور الحاسم لمحتوى الفن ويطلب الشاعر بثقافة فلسفية ، ويعرف فيها - أيضا - أنواع الفنون الشعرية المختلفة ، ويتوقف بشكل خاص عند الدراما . انظر دراسة وهامش د لويس عرض وترجمته لفن الشعر لهوراس - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

Hegel : op. cit., p. 28

(٣٤)

ويرى هيجل أن هذه القواعد عديمة القيمة والفائدة ، لأن العمل الفني ليس وصفة طبية يستطيع من يعرف خطواتها أن ينفذها ، وإنما العمل الفني ابداع من الصبرية والموهبة ، ولكن هذا لا يبنى انه يسلم بالعبرية او الموهبة كمصدر وحيد للابداع الفني ، وإنما يرى أن العبرية هي استعداد طبيعي ولكي تكون العبرية خصبة وممطاء ، فلا بد أن تدتك فكرا منظما ومتقنا ، وتدريرا وممارسة طويلة ، وذلك كما بينت في الفصل السابق ، حين تحدثت عن ذاتية الفنان كأحد عناصر رؤية هيجل للعمل الفني . وبينت أن هيجل يرى أن الانسان الذى لديه موهبة الشعر ، لا يمكن أن يكون شاعرا دون دراسة لعلم العروض والقوافي . بمعنى انه يجب على الفنان الموهوب - أيا كان - أن يدرس المادة الوسيطة التى يمارس فنه من خلالها . لكي يفهم قوانينها ، سواء كانت الكلمة ، أو النغم أو اللون ، أو الضوء . فالدراسة والتدريب اللذان يشترطهما هيجل بجانب المحبة للفنان ، لكي ينتج فنا ليس المقصود بهما التدريب علمي كيفية استخدام المادة الوسيطة في العمل الفني فحسب ، وإنما يعنىان أيضا أن يكون لدى الفنان تجربة عميقة صادرة عن الروح والحياة ، ولذا فهو يرى - أيضا - أن الفنان الموهوب الدارس ، الذى يخلو من تجربة عميقة لديه يريد أن يطرحها ، لا يمكن أن يقسم فنا يعبر عن الحقيقة ، ولهذا فان أعمال « جوته » و « شيلر » الأولى باردة وغير ملهمة ، لأنها لم يكن لديهما الخبرة العميقة التى يمكن نقلها ، بينما بعد أن بعد أن أدركا النضج أبدعا آثارا جميلة وعميقة ومكتملة الشكل (٣٥) . وهوميروسى - أيضا - لم يكتب أناشيده الخالدة الا فى شيخوخته ، وبناء على ذلك يمكن القول بأن هيجل يرى أن العمل الفني يجمع بين العبرية أو الموهبة ، والدراسة ، والفكر أو التجربة ، وهذه العناصر الثلاثة للعمل الفني هي التى تميز الجمال الطبيعي ، بالإضافة الى بعض السمات التى تميز الجمال الفني عن الجمال الطبيعي ، أولها : أن العمل الطبيعي قابل للغناء ، مثل المنظر الطبيعي ، أو الشجرة المورقة ، لأنها سرعان ما تذبذب ، بينما العمل الفني يدوم ، لأن الفن يقوم بتثبيت اللحظة التى يصورها . وثانيها : أن العمل الفني يختزل الواقع الطبيعي الفردى ، ويقدم لنا صورة أكثر صفاء وشفافية للقيمة الجمالية التى يريد إبرازها بشكل مكثف ، وثالثها : أن الله يتجلى فى وعى الفنان وروحه ، ولذلك فالعمل الفني تصوير عن الالهى والروحى ، فاذا كان الجمال الطبيعي يعبر عن الالهى فى وسط حسى وهو الطبيعة ، فان الجمال الفني يعبر عن الالهى من خلال وسط أرقى وهو الوعى الانسانى الذى يقوم بدور كبير

– لدى هيغل – فى تشكيل العمل الفنى (٣٦) • بل ان الفن يغدو عند هيغل وسيلة لكى يظهر الانسان ما هو كائن فى داخله للخارج ، أى وسيلة للتخارج الذاتى ، واكتساب وعى الانسان بذاته ، فالانسان يكتسب وعيه بطريقتين : اولاهما طريقة نظرية ، أى أن يعى الانسان ما هو كائن بداخله ، وثانيتها : طريقة عملية ، أن يسعى الى تمثيل ما هو بداخله فى شكل خارجى ، لكى يتعرف على نفسه بشكل أفضل ، ولهذا ينشأ الفن كوسيلة لكى يتعرف الانسان على نفسه فى شكل الأشياء الخارجية عنه ، فالعمل الفنى ينفصل عن الفنان بعد ابداعه ، ويصبح وسيلة لرؤية العالم من خلال الفن ، وذلك مثل الطفل الذى يلقي بأحجار فى الماء ، ليرى تلك الدوائر التى تتشكل من صنعه ، فيجد فيها ما يشبه انعكاس ذاته ، ولذلك نجد هيغل يقول : « يسعى الانسان عبر الموضوعات والأشياء الخارجية الى الالتقاء بذاته ••• تنطوى الحاجة العامة الى الفن – اذن – على جانب عقلاى ، يتمثل فى أن الانسان يوصفه وعيا ، يظهر ذاته ، أى يعرض نفسه لتأمله الخاص ولتأمل الآخرين ، وبالعمل الفنى يسعى الانسان – وهو صانعه – الى التعبير عن وعيه لذاته ، وتلك ضرورة كبرى تنبع من الطابع العقلانى للانسان ، الذى هو مصدر الفن وسببه ، مثلما هو مصدر كل نشاط ومعرفة » (٣٧) •

اذا كان هيغل قد بين معنى فلسفة الفن ، ونظرية الفن والفرق بينهما ، فما هو المقصود بالنقد الفنى لديه وعلى أى أسس يقوم عمل الناقد ، وما هو دوره فى تحليل العمل الفنى ؟ حول هذه التساؤلات يتحدث هيغل فى مقدمته كتابه « علم الجمال » ، بشكل غير مباشر ، حين يتناول الاتجاه الذى يحصر الفن فى المجال الحسى *Sensuous Sphere* فقط ، على أساس – أن هذا الاتجاه – ينظر للعمل الفنى بوصفه وجودا مدركا من قبل حواس الاسان التى تأتبه من المجال الحسى ، وجعل غاية الفن هو اثاره المشاعر البهيجة ، ويرى هيغل أن هذه نظرة جزئية للفن ، لأنها تربط الفن بالشعور ، والشعور فى حقيقته ذاتى مجرد حين يختفى منه الشيء العيى ويزول ، ويتضح هذا حين نتحدث عن شعور الخوف ، فالخوف ينشأ لدى الانسان حين يكون هناك شيء ما يهدده بالقضاء عليه ، وهذا يعنى أن الخوف عبارة عن منفعه مهددة بالنفى ، ومن اتحاد الاثنين

Ibid : p. 30.

(٣٦)

Ibid : p. 31.

(٣٧)

ويقصد هيغل أن الانسان يتعرف على نفسه فى شكل الأشياء الخارجية عنه ، ويضرب مثلا على ذلك بالطفل الذى يلقي بأحجار فى النهر لكى يرى انعكاسات تلك الدوائر التى تتشكل من صنعه ، فيجد فيها ما يشبه انعكاس ذاته •

المنفعة وسلبها يتولد شعور الخوف ، وهكذا يتبين لنا أن مضمون الشعور - بما هو كذلك - تجريد بحث ، ولذلك لا يمكن أن نربط الفن بشيء ذاتي ومجرد تماما وإنما لابد للعمل الفني أن يكون له طابع من الشمولية والموضوعية ، بحيث حين نتأمل العمل الفني ، فاننا ننفذ الى الجوانب الكلية ، ولا نتوقف عند الأشياء الجزئية العارضة ، بينما اذا ربطنا الفن بالشعور فحسب ، فهذا يعنى اننا سوف نتوقف عند الخاص . وعند مشاعرنا الذاتية (٣٨) .

واذا اردنا أن نتذوق الأعمال الفنية بحيث تستغرق فيها ، ولا تصبح اقحام مشاعرنا الذاتية شرطا ضروريا لتمثل الفن الذى يوقظ فينا الشعور بالجمال ، فان هذا يتطلب تدريبا خاصا ، وهذا ما يمكن أن تطلق عليه مصطلح الذوق Taste . ويقصد بهذا المصطلح بشكل عام نظام الايثار لمجموعة محددة من القيم الجمالية نتيجة لتفاعل الانسان معها . وفى تاريخ الآداب الغربية يرجع ذبوع مفهوم الذوق الأدبي الى القرن السابع عشر مع ظهور النزعة الكلاسيكية المحدثه ، (٣٩) ، أما هيغل فيقصد بهذا المصطلح Taste ان يكون عند المرء شعور بالجمال أو حس الجمال ، وهو حالة من حالات الادراك لا يتجاوز حالة الشعور . لكن هل يمكن الاعتماد على الذوق فى تحليل وتقييم العمل الفني ؟

والحقيقة ان هيغل يرى أن الذوق كيفية حسية فى ادراك الجمال ، والموقف الذى يتخذه من العمل الفني هو موقف حسى (٤٠) ولذلك فان النقد الفني أو نظرية الفن التى تقوم على الذوق هى نظرة أحادية الجانب ، لأنها لا تقدم لنا أسسا لتحديد ماهية الجمال ، وتعجز عن تعميق الشعور ، لأنه - أى النقد الفني الذى يعتمد على الذوق فى نقده - ينظر للعمل الفني من وجهة نظر المظاهر الحسية فحسب ، أما ما يعتمل فى داخل العمل الفني وعصره ، وعبقريه الفنان ، فانه لا يستطيع أن ينفذ الى هذه الأشياء والموضوعات ، وهنا يظهر النقاد الخبير The Connoisseur (*) كضرورة لدراسة العمل الفني ، وهو يحتل

ibid : pp. 32-33.

(٣٨)

(٣٩) د . محمد وهبة : معجم مصطلحات الأدب . مكتبة لبنان . بيروت ١٩٧٤ .

ص ٥٦٣ .

Hegel : op. cit., p. 43.

(٤٠)

(*) المقصود من هذه الكلمة الناقد المتمكن من تقنية فن من الفنون أو أصوله الى

حد يؤهله لاملاق حكم نقدي فيه .

مكانا انتنوق الذى يبنى حكمه على الذوق الفنى Artistic Tasts الحسى ، ولهذا فهو مختلف عن المتذوق الذى يعطى انطباعه الحسى عن العمل الفنى ، بينما الناقد نجده قد يتوقف عند الجانب الشكلى والتارىخى للعمل الفنى ويتجاوز هذا الى فهم الطبيعة العميقة للعمل الفنى ، وهذا ما يتطلب من الناقد أن يكون ذا ثقافة عميقة وواسعة تمكنه من دراسة العمل الفنى ودلالته التارىخية ، ومادته ، ومختلف شروط انتاجه ، وشخصية الفنان (٤١) .

وبناء على هذا ، يمكن أن نميز نوعين من النقد عند هيغل ، أولهما : النقد الذى يعتمد على الذوق كوسيلة لادراك العمل الفنى من خلال مظاهره الحسية ، ويعتبره هيغل أنه أقرب للتذوق الفنى منه الى النقد . وهذا ما يطلق عليه فى النقد الحديث النقد الانطباعى (***) الذى يأخذ بتسجيل الاحساسات الذاتية ازاء ظواهر الادراك الحسى فى العمل الفنى ، و « هو اتجاه ذاتى فى النقد الفنى يرجع فى تقييمه للعمل الفنى الى الأثر الفنى الذى يحدثه الفن فى متذوقه » (٤٢) ، وثانيهما : النقد الذى يعتمد على معرفة الناقد Connoisseur الواسعة بالعمل الفنى ، نتيجة لفهمه للأثر الفنى من مختلف جوانبه ، وبالتالي فهو لا يتوقف عند الحدود المباشرة للعمل الفنى وانما يتجاوزها ، للغوص فى أعماق العمل الفنى . والنوع الثانى من النقد هو النوع الذى يجنده هيغل ، ولذلك فهو ينتقد النظريات الجمالية التى تقوم على مبدأ الذوق Taste ويبدأ نقده - لهذه النظريات - من خلال تحليله للعلاقة بين المظهر الحسى للعمل الفنى ، وذاتية الفنان ، فالفنان حين يستخدم المادة الحسية فى العمل الفنى ، فإنه يضيف من روحه عليها أبعادا لم تكن موجودة فيها ، ويجعل المادة الحسية مثل الحجر فى النحت ، أو الألوان فى التصوير تنطق بمعانى ومدلولات عميقة ، بل ان الفنان فى استخدامه للمادة الحسية يغير موقفنا المألوف منها ، ويمكن أن نفهم ذلك ، اذا فرقنا بين موقف الانسان من الأشياء الحسية وموقفه من العمل الفنى ، فموقف الانسان من الأشياء هو موقف الرغبة Desire والرغبة هنا نفى للأثر وتدمير له من أجل الاستهلاك ، وبالتالي لا تحتفظ - الأشياء أو

Ibid : pp. 34-35.

(٤١)

(***) النقد الفنى الذى يعتمد على الانطباعية Impressionism هو أقرب الى الخلق الفنى الذاتى ، لاني لا يعتمد على معايير وقواعد محددة ويمثله فى الأدب الأوزبى أوسكار وايلد وئاتول فرانس ، وديبوسى فى الموسيقى .

(٤٢) د. أميرة حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٦ ،

ص ١١١ .

الأخر - بأى استقلال أو تبايز عن الأنا ، ولذا فهي علاقة لا يتدخل فيها الفكر (٤٣) وهذا ما نجده في رغبة الانسان في أكل الحيوانات - مثلا - فهو يستهلكها ، وبالتالي لا يحتفظ لها بأى وجود ، ولكن موقف الانسان تجاه الفن مختلف ، فهو لا يتصرف - هنا - وفق رغبته ، لأن العمل الفني يحتل مستوى مقابرا للموضوع الطبيعي ، يخاطب مستويات مختلفة لدى الانسان ، ولذلك لا يستطيع الانسان استهلاك الفن ، ولهذا فاهتمامه بالفن لا ينبع من الرغبة التي تتجدد باستمرار على سبيل المثال ، حين يشعر الانسان بالجوع (٤٤) .

وبناء على ذلك ، يمكن أن نميز بين الحسى فى الفن ، والحسى فى الطبيعة ، فالحسى فى الطبيعة يخضع للرغبة . بينما الحسى فى الفن يتخطى الواقع المباشر الذى يخضع للرغبة الى الكلية المطلقة ، أى الى ما وراء الحسى المباشر ، بمعنى أن الحسى فى الفن لا يصبح موضوعا للرغبة ، وإنما موضوعا للتأمل Reflection الجمالى ، يحتفظ معه بكامل حرته ، بدلا من أن يسمر . ويمكن القول بناء على ذلك أن الفن يحرر الانسان من الرغبة ، لأن الانسان حين يتعامل مع العمل الفني ينصاع لقتضيات عقله وليس رغبته ، من أجل إعادة تكوين الماهية الحسية للأشياء ، بمعنى النفاذ الى ما وراء الوجود الحسى للأشياء (٤٥) .

والحقيقة أن هذه الفكرة قد استمدتها هيجل من كانط Kant فقط سبق أن أشار كانط فى كتابه « نقد ملكة الحكم » ، فى الجزء الأول من الكتاب وهو بصدد تحليل الحكم الجمالى ، « تحليل الجميل » وفقا للحظات الأربع التى يشير إليها ، فهو قد أشار الى هذا فى اللحظة الأولى والرابعة ، وبين أن الشعور باللذة فى العمل الفني منزه تماما عن الرغبة والشهوة ، ولذلك يجعلها لذة عامة لا تستهلك الموضوع كما هو الحال فى اللذة الخاصة بالرغبة أو الشهوة ، لأن الاهتمام فى الرغبة يتكون منصبا على الذات وليس على الآخر كما هو الحال فى العمل الفني . فحين يأكل الانسان لا يفكر فيما يأكله ، ولكن يفكر فى جوعه أو شبعه . بينما فى تناولنا للعمل الفني يكون تركيزنا عليه وليس على ذواتنا . ولذلك فالجمال لدى كانط أيضا له طابع كلى Universality (٤٦)

Ibid : p. 36.

(٤٢)

Hegel : op. cit., p. 36.

(٤٤)

Ibid : p. 36.

(٤٥)

Immanuel Kant : The Critique of Judgement, Trans. by :

(٤٦)

J. C. Meredith, Oxford, 1952, p. 86.

ويمكن أن نوضح موقف الفن من المظهر الحسى *Sensuous Appearance* إذا قارننا بين موقف الفن وموقف العلم من المظهر الحسى للأشياء ، فالفن يهتم بالمظهر الحسى من أجل تأكيد اهتمامه بالوجود الفردى المتعين للموضوع الكلى الذى يتناوله ، وقد سبق أن وضحت هذا عند هيجل فى مفهوم الفكرة فى الفن فى الفصل السابق ، أما العلم ، أو الفلسفة فإنها تسمى الى تحويل المظهر الحسى الى فكرة عامة ، أى الى مفهوم *Concept* ، لأن كلا منهما ينشد العام ، وليس الخاص سوى لحظة لا بد من سلبها الى لحظة أكثر كلية وعمومية . وبناء على ذلك يمكن القول أن الفن يمثل توسفا بين الحسى المباشر *Immediate sensuous* والفكر المحض *Pure Thought* (٤٧) والمقصود بالحسى المحض - عند هيجل - هو ظاهر الشيء الذى يمكن إدراكه عن طريق السمع والبصر وكافة الحواس . ويمكن هنا أن نتساءل : ما هو الموضوع الحسى الذى يكون موضوعا للفن ويعبر به عن التوسط بين الحسى المحض والفكر المحض ؟

أن الموضوع الحسى الذى يمكن أن يشكل موضوع الفن ، هو الموضوع الحسى الذى يمكن إدراكه بواسطة السمع والبصر وحدهما ، أما الشم والذوق واللمس فلا دخل لها بالإدراك الجمالى ، وإنما تدخل فى نطاق إدراك الإنسان للأشياء المتمتع التى يشتهيها الإنسان ، وهى لا تدخل فى عداد الجميل ولذلك فهو يقول : « ٠٠٠ أن الفن يخلق تلك الأشكال ، وتلك الأصوات ليس من أجل ذاتها ، أو كما توجد فى الواقع المباشر ، وإنما لتلبية وإشباع اهتمامات وحاجات روحية سامية لأن تلك الأشكال والأصوات بانثاقها من أعماق الوعي ، تكون هى وحدها القادرة على الارتداد والانعكاس فى الروح » (٤٤) .

لكن كيف يستخدم الفنان المظهر الحسى للأشياء فى صياغة أعماله الفنية ؟ يرى هيجل أن الفنان - حين يصيغ عمله الفنى - لا يتعامل مع أفكار محضة أو مجردة ، لأنه ينبغى أن يكون العمل الفنى حسيا وروحيا معا ، وإن ينظم الفنان سوى أعمال فنية رديئة ، إلا أراد أن يسبغ شكلا مجازيا *Allegory* على فكرة سبق التعبير عنها. نثرا ، بمعنى أن العمل الفنى لا يقوم على أساس الربط بين التفكير المجرد ، وبين الصورة أو التشكيل الذى لا يكون له غرض سوى زخرفة هذا التفكير ، لأن العمل

Hegel : Aesthetics, p. 38.

(٤٧)

Ibid : p. 2.

(٤٨)

الفنى يقوم على وحدة الروحي والحسي ، المضمون والشكل . ولهذا يرى هيجل أن الفنان يستخدم « التخيل » *Imagination* (*) لإبداع إنتاجه الفنى ، فالفن لديه نشاط من إبداع التخيل *Imagination* وليس الخيال ، لأن هيجل يميز بينهما ، فالتخيل لديه ، هو الخيال المبدع الخلاق ، أما الخيال المادى فهو نشاط الذاكرة الاسترجاعى . وهو النشاط الذى يستخدمه الانسان فى حياته اليومية حين يسترجع ويتذكر الأحداث الجزئية دون وعى مضمونها ، أى دون أن يستنبط منها الجانب الكلى العام ، ولذلك فهو خيال غير مبدع ، بينما الخيال المبدع أو التخيل فهو الذى يعقل ويخلق تمثيلا ، وصورا وأشكالا ، ويسقط على أعمق الاهتمامات الانسانية وأكثر عمومية تعبيراً مجازياً حسياً وواضحاً ، فإذا كان النشاط الفنى ينصب على المضمون الروحي ، المثل تمثيلاً حسياً ، فإن التخيل هو الذى يضيف على هذه المضامين أشكالاً حسية ، بمعنى أن يكون كل شيء فى العمل الفنى جزءاً من مضمونه ، ولذلك فهو يرى أن التخيل أو الخيال المبدع هو الموهبة *Taste* لدى الفنان ، ويربط بينهما ، فكل انسان يستطيع – عن طريق التدريب – اكتساب درجة معينة من المهارة الفنية ، لكنه لن يبدع أعمالاً فنية أصيلة لأنه يفتقد الى عنصر نوعى هو التخيل أو الموهبة . وهى شيء طبيعى شبه غريزى ، ويستطيع الفنان بامتلاكه لموهبة الخيال ، أن يعبر عن الأشياء الروحية العميقة فى صور حسية (٤٩) .

ويمكن أن أوضح هنا أن ما سبق : يعنى أن الموهبة الفنية – عند هيجل – هى فى الأساسى – ملكة طبيعية ، وذلك لأنها بحاجة دوماً الى الحسى لكى تؤكد ذاتها ، ولأن العنصر الحسى والطبيعى يلبس دوراً هاماً فى إنتاج العمل الفنى ، فالموهبة والتخيل تبين الخصوصية النوعية

(*) يربط علم النفس الحديث بين الإبداع والخيال . والتخيل هو فى جوهره عبارة عن عملية تركيب الخبرات السابقة فى أنماط جديدة من التصورات أو الصور الذهنية عن الموضوعات التى لدينا . من المعروف أن الكلمة الانجليزية *Imagination* اشتقت من الكلمة اللاتينية *Imaginatio* التى كانت يدورها مقابل للكلمة اليونانية *Phantasia* ومن هذه الكلمة اشتقت الكلمة *Fancy* وظلت الكلمتان *Imagination-Fancy* مترادفتين من حيث اشارتهما الى عملية تلقى الصور وتشكيلها . حيث انفصلتا من خلال الرومانتيكيين . خاصة من تأثر منهم بالفلسفة المثالية الألمانية عند كانط وشلنج . وبعد أن وضع كولردج تفرقة الهامة بين الخيال

والوهم . راجع :

Norman Friedman, Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, 1969, p. 370.

Hegel : op. cit., pp. 40-41.

(٤٩)

للعمل الفنى ، التى تجمع بين الروحى والطبيعى ، فنجد أيضا الموهبة والتخيل كلاهما له جانب طبيعى أيضا الى جانب الجانب الروحى ولا يعنى هذا أن هيكل يقول ان الفن يعتمد على المصادفة ، مادام يقول ان الموهبة والتخيل ملكة طبيعية ، وشبه غريزية ، وانما يقصد أن يقول أن منبع الفن هو التخيل الحر ، وهو لهذا لا يعتمد على المصادفة ، لأن كل مضمون يناظره شكلا يعبر عنه ، يبذل الفنان أقصى ما لديه من أجل العثور عليه .

كما سبق أن رأينا أن هيكل يرفض الاتجاهات النقدية والجمالية التى تكتفى بالمظهر الحسى للعمل الفنى كأساس لنقد الفن ، فيمكن أن نتساءل : ما هو موقف هيكل من النظريات الجمالية القائمة على مبدأ الذوق ؟

يرى هيكل أن هناك اتجاهين لدراسة وتحليل الأعمال الفنية ، أولهما : الاتجاه الذى يركز على الشكل الخارجى للأعمال الفنية ، ويحاول تصنيف الأعمال الفنية وفقا لنظام معين ، ليحصل منه أساسا لتاريخ الفن ، وبالتالي يقدم نظرية جمالية تقدم القواعد العامة للخلق الفنى ، وهذا ما نجده فى « نظرية التراجميدا » لدى « أرسطو » ، فى كتابه « فن الشعر » ، ونجده أيضا فى كتاب « هوارس » « فن الشعر » . وثانيهما : الاتجاه الذى يستغرق فى تأملاته عن الجمال ، ويحاول تطوير فلسفة مجردة فى الجمال ، تبدأ بالعالم الكلى ، أى تبدأ بفكرة الجمال ، وليس الانتاج الفنى ، وهذا ما نجده فى تحليل « أفلاطون » للجمال (٥٠) .

وينتقد هيكل الاتجاه الأول ، الذى يمثل الفن الشعرى لهوارس Horace « فى الجليل » الذى كتبه لونجينوس Longinus (*) ويرى أن نظريتهما - القائمة على مبدأ الذوق لا تضيف جديدا ، لأنها تقدم قواعد وتحديدات وشروطا للانتاج الفنى ، لا تسود الا فى عصور انحطاط الفن والشعر ، وهى تقدم فنا شكليا آليا ، لأن الفن لا يمكن أن ينتج وفقا

Hegel : Aesthetics, p. 15.

(٥٠)

(*) يستند لونجينوس فى فكرته عن الجليل The Sublime الى الذوق وأساس التذوق هو الحس ، والجليل هو الذى نشعر فى حضرتة بالارتياح ، ويمتلئ العقل به ، بحيث يعجز عن ادراك غيره ، وقد حاول أن يضع لونجينوس السمات والقواعد انعاما التى تعبر العمل الفنى الجليل والرائع عن العمل الفنى الجميل ، فبين مثلا أن الضالة والصغر فى الحجم من سمات الجميل ، بينما الضخامة من سمات الجليل .

لشروط ومواصفات معينة معروفة مسبقا . ولأن القواعد العامة للفن لا يمكنها تفسير الفن في كل العصور ، لأن كل عمل فني ينتمي الى عصر معين ، والى شعب وبيئة ، بل ان الفن يرتبط ببعض تصورات وغايات الشعور التاريخية وغير التاريخية . ويرفض هيجل هذه النظريات لأنها بطبيعتها مستخلصة من عدد محدود للغاية من الأعمال الفنية التي جرى اختيارها وفقا لمفاهيم الجمال في ذلك العصر الذي ينتمي اليه هوارس ومفهوم الجمال الذي يتبدى عينيا في الأعمال الفنية قد يختلف من شعب الى آخر ، فيقول هيجل : « ان مفهوم الصينى عن الجمال قد يختلف عن مفهوم الزنجى ، وهو بدوره يختلف عن مفهوم الجمال لدى الأوروبي (٥١) ، ويقصد هيجل بذلك أن القيم الجمالية السائدة في فن شعب معين مثل النحت المصرى القديم ، الذى يقوم على التجريد ، تختلف عن القيم الجمالية السائدة في النحت اليونانى التشخيصى ، القائم على ابراز التفاصيل الدقيقة وتشريح الجسم الانسانى ولذلك قد نجد الأوروبي لا يستسيخ فن شعب آخر ، مثل النحت المصرى القديم ، أو الموسيقى الشرقية (٥٢) .

وهذا يعنى أن الذوق لا يصلح كأساس جمالى لاقامة نظرية جمالية أو فلسفة فى الفن ، ولكنه قد يصلح فى تقييم الظاهر الخارجى للأعمال الفنية ، ولتكوين الذوق الفنى لدى الجمهور ، بحيث يستطيع - حين يتناول العمل الفنى - ترتيب مختلف عناصره ، ومهارة الأداء ، أى أن الذوق لمبدأ جمالى يصلح فقط فى تكوين الذوق الفنى لدى الجمهور وارشاده . أما الناقد فهو لا يحتاج الى الذوق أو الذاكرة فحسب . وانما يحتاج أيضا - مثل الفنان - لمخيلة نشطة ، قادرة على استيعاب سمات الأشكال الفنية المجسدة ، بحيث يستطيع أن يعي المقارنات والمقابلات فيما بينها .

والحقيقة أن هيجل لا يتوقف عند الاتجاهات الجمالية التى تدرس العمل الفنى انطلاقا من الخاص فى العصر القديم والوسيط ، وانما يتناول أيضا بعض التعريفات التى كانت سائدة عن الجمال فى عصر مثل جوته Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) وماير Meyer (١٧٦٠ - ١٨٣٢) ، وهيرت Hirt (١٧٥٩ - ١٨٣٩) (٥) وهى تنطلق من الأعمال الفنية

Ibid : p. 44.

(٥١)

Hegel : op. cit., p. 46.

(٥٢)

(*) هؤلاء الاعلام من اكبر نقاد الفن فى عصر هيجل ، فقد كان « ماير » مديرا لأكاديمية الفن فى « فايمار » . وهو الذى تبنى تعريف جوته للجمال فى كتابه « تاريخ الفنون

فى تحليلها للجمال ، بحيث يشكل أساس عينيا له ، فمثلا هيرت يبين أن أساس التقييم والحكم فى موضوع الجمال وتكوين الذوق هو مفهوم المميز Characteristic ، فالجمال فى رأيه « هو الكمال الذى يمكن أن يدركه موضوع منظور أو مسموع أو متخيل » (٥٣) ، ويعرف الكمال « بأنه ما يطابق هدفا محددًا تحدده الطبيعة أو الفن عند خلق الموضوع الذى يجب أن يكون كاملا » (٥٤) ويقصد هيرت بذلك أننا إذا أردنا أن نصدر حكما ما على الأعمال الفنية ، فإنه يجب أن نركز انتباهنا الرئيسى على السمات التى تميز العمل الفنى عن غيره من الأعمال الأخرى ، ويقصد بالسمة المميزة - وهى قانون الفن لديه - « الفردية المحددة التى تسمح بتمييز الشكل ، والحركات ، والاشارات ، والتعبير ... الخ والأوضاع التى يختلف بها الموضوع عن موضوع آخر » (٥٥) .

ويلاحظ هيجل فى التعريف السابق أنه لا ينصرف الى الشكل فقط ، وإنما يهتم أولا : بالمضمون أى الشعور أو الموقف ، أو الحدث الذى يتخلل العمل الفنى ، ثم يناقش ثانيا : الكيفية التى يتم بها التعبير عن ذلك المضمون . وعلى هذه الكيفية ينطبق قانون « المميز » فى الفن الذى يطالب هيرت بتطبيقه على الأعمال الفنية ، بحيث تساهم جميع خصائص نمط التعبير فى إبراز المضمون ، وأن تكون جزءا من التمثيل الشامل (٥٦) .

ويمكن أن نشرح هذا من خلال مثال الدراما ، التى تعكس مضمونا محددًا ، فينبغى وفقا لنظرية هيرت ، استبعاد كل التفاصيل الجزئية التى لا تفيد جوهريا فى التعبير عن مضمون الدراما ، بحيث لا يتضمن العمل الفنى أى شىء فائض عن الحاجة .

ولقد اكتسبت نظرية هيرت ، وتعريفه للجمال أهمية فى عصره ، ولكن « ماير » فى كتابه « تاريخ الفنون التشكيلية فى اليونان » ، يرى أن وجهة نظر هيرت قد اندثرت دون أن تترك أثرا ، وكان هذا لصالح الفن ، لأنه لو التزم الفن حرفيا بتلك النظرية لأدى ذلك الى خلق فن

التشكيلية فى اليونان ، ، وعرض فيه أيضا لوجهة نظر « هيرت » وهو استاذ علم الآثار فى جامعة برلين فى ذلك الوقت ، وأشير مقال له هو « الجمال فى الفن » .

Ibid : p. 17. (٥٣)

Ibid : p. 17. (٥٤)

Ibid : p. 17. (٥٥)

Ibid : p. 18. (٥٦)

ساخر « كاريكاتورى » محض ، وتلك النظرية تقوم على فكرة خاطئة وهى : أن الفن يجب أن يهتدى بشئ ما . ولهذا فهى تحاول أن تفرض قواعد ما على الفنان ، ترى أنها ضرورية لخلق الأعمال الفنية الحقيقية ، وهو بهذا يخرج عن فلسفة الفن التى تبحث فى ماهية الجمال بشكل عام وكيف عبر عن نفسه فى الأعمال الفنية الموجودة ، دون أن تهتم بتقديم شروط للانتاج الفنى .

ورأى هيغل فى نظرية « هيرت » وتعريفه للجمال ، يعبر عنه بقوله : « ان تعريف هيرت لا يسمح لنا بتكوين فكرة واضحة عما يجب تمييزه فى الجمال الذى يخلقه الفن ، وعن مضمون الجمال بشكل عام . وهو لا يعطينا من هذه الزاوية سوى تعريف شكلى يتضمن جزءا من الحقيقة . ولكنها الحقيقة المجردة Abstract True (٥٧) أما ماير فهو لم يقدم وجهة نظر جديدة خاصة به ، وإنما استعار وجهة نظر جوته ودافع عنها ، فهو قد اهتم مثل جوته بتحديد المبدأ المتحكم فى الأعمال الفنية العائدة الى العصر القديم بحيث يفيد فى تحديد الجمال بشكل عام .

ونلاحظ أن هيغل حين يتعرض لتحليل ماير Meyer للجمال ، فإنه يتعرض أيضا لوجهة نظر جوته حول الجمال ، لأن الأول يتبنى وجهة نظر الثانى ، ولأن ماير يصرح منذ البداية بأنه ليس فى نيته أن يقبل أو يرفض قوانين الفن التى وضعها هيرت أو غيره من الفلاسفة والنقاد القدامى ، وإنما لا يشعر بحرج فى تأييده لوجهة نظر جوته (٥٨) .

ويرى جوته Goethe (*) « أن المبدأ الذى يتحكم فى الأعمال الفنية القديمة هو مبدأ الدال The Significant وأسمى تطبيقاته هو الجميل » (٥٩) وتحليل هيغل لرأى جوته أن العمل الفنى عند جوته يضم شيئين اثنين هما : المضمون ، ونمط التمثيل ، فحين نتناول أى عمل فنى علينا أن نبدأ بما هو معروض علينا مباشرة ، ثم نبحت بعد ذلك عن مدلوله أو مضمونه . أى أن ما نراه من الخارج ليس له قيمة مباشرة . وإنما يكون له قيمة حين ننسب اليه باطنا أو مدلولاً يبت الحياة فى

Ibid : p. 19.

(٥٧)

Ibid : p. 19.

(٥٨)

ibid : p. 19.

(٥٩)

(*) ساهم جوته فى تطور علم الجمال عن طريق مؤلفاته فى علم الجمال ، واهتمامه بفن النحت والعمارة وفن التصوير فى مختلف العصور . فكتب عن مسائل الفن ، وأصولها وهو من المصادر الرئيسية لفكر هيغل الجمالى .
See : Bosanquet : A History of Aesthetic, p. 304, et.

ظاهرة الخارجي ، ومثال ذلك نجده في الحكاية الرمزية Symbolic Story التي تتلقى مولدها من المفزى الأخلاقي الذي تنطوى عليه ، وهذا يعني الفصل بين شكل العمل الفني ومضمونه ، وهذا يتنافى مع وجهة نظر هيغل التي ترى وحدة الشكل والمضمون في العمل الفني ، ولذلك يختلف هيغل مع جوته في تعريفه للجمال ، لأنه - أي جوته - لا يعترف بالقيمة الذاتية لأى شيء ، فالعين البشرية مثلا ليس لها قيمة في ذاتها الا من خلال المدلول الذي لا يعبر عن نفسه كاملا في العين ، ولذلك يتساءل هيغل ساخرا : بماذا يختلف المبدأ الذي يطرحه جوته عن المبدأ الذي طرحه هيرت من قبل (٦٠) ؟

ويرجع هيغل سبب ظهور نظرية « جوته » و « ماير » في ذلك الوقت التي تغلب المضمون على الشكل ، وتحاول تفسير الفن تفسيراً روحياً الى أن النزعة الرومانتيكية كانت تسمود في ذلك الوقت .

ويرى هيغل أن جميع النظريات التي حاولت أن تضع قواعد صارمة للفن ، تكون بمثابة خطوات للفنان في عمله ، كان مصيرها الى الزوال ، لأنها تحد من حرية الفنان ، وتغفل الجانب النوعي للفن . بينما الإفكاد التي طرحت في موضوع تاريخ الفن في العصور المختلفة ، باقية ، ولا تزال تحتفظ بقيمتها ، لأن هذا الموضوع يتطلب الماما واسعا وعميقا بالفنون وأنواعها وبالظروف التاريخية المصاحبة لها ، مما يؤدي الى استخلاص الكلى من الفردى ، والباحث في تاريخ الفن يزود فيلسوف الفن بوثائق ومادة علمية توفر له الأساس العيني لفلسفته ، وقد حاول جوته أن يدرس تاريخ الفن في العديد من كتاباته ، وتكتسب كتباً بانه - في هذا - أهميتها ، لأنها لا تتورط في وضع قواعد للفن ، رغم أنها تتطابق في دراسة الفن من الخاصي (٦١) .

عرضت فيما سبق موقف هيغل من النظريات الجمالية التي تحاول تعريف الجمال في الفن من خلال تحليل الموضوعات الجميلة ، أى تبدأ من الخاص ، أى من الأعمال الفنية ذاتها ، ترى ما هو موقف هيغل من الاتجاه الثانى ؟ الذى لا يبدأ من الموضوعات الجميلة ، وانما يبدأ من فكرة الجمال ذاتها ، أى الجمال ذاتها ، أى الجمال كما هو ، عنى نحو ما فعل أفلاطون ، الذى يرى أن ما هو حقيقى ليس الأفعال الصالحة

Hegel : Aesthetics p. 20.

(٦٠)

Ibid : p. 21.

(٦١)

الخبرة ، أو الأعمال الفنية الجميلة ، وإنما الخير والحق بما هي كذلك في ذاتها ، ولذاتها ، وطبقا لمفهوم أفلاطون فإنه لا يمكن الوصول الى تعريف الجمال الا من خلال الفكر التصوري Conceptual Thinking الذى يستطيع - وحده - تسليط ضوء الوعي على الطبيعة المنطقية والميتافيزيقية للفكرة بوجه عام ، لفكرة الجمال بوجه خاص (٦٢) .

وعلى الرغم من أن هيجل يتفق مع أفلاطون في أهمية تناول الجمال فى الفن من خلال الكلى والعام قبل الخاص والجزئى ، الا أنه يتحفظ فى استخدام فلسفة أفلاطون فى الجمال ونتائجه وذلك حتى لا يقدم ميتافيزيقيا مجردة للفن على النحو الذى قدمه أفلاطون ، ولأن هيجل يرى أن المفهوم الفلسفى للجمال يجب أن يكون توسعا بين التصميم الميتافيزيقى وخصوصيته التعمين الواقعى للجمال (٦٣) . وهيجل يتحفظ أيضا على قبل الفلسفة الأفلاطونية برمتها ، لأن غياب المنضون فى الفكرة الأفلاطونية لم يعد يلائم حاجات عصره الفلسفية الفنية .

وعلى ذلك ، يمكن القول أن هيجل لا يتفق مع الاتجاهين السابقين ، لأنه يرى أن الاتجاه الأول الذى يبدأ من الخاص فى الفن ، يفترق الى التحديد الكلى للتعينات الكثيرة التى يوردها ، وكذلك الاتجاه الثانى ، الذى يبدأ من العام فى الفن ، يفترق الى الارتباط بالخصوصيات الفردية فى العمل الفنى (٦٤) .

والحقيقة ان التأمل فى الدراسات الجمالية المعاصرة ، سيجد أن مشكلة « تعريف الجمال » من المسائل المعقدة فى علم الجمال ، والتى لم يتم التوصل فيها الى حل نهائى ، وقد واجه هيجل بشكل مباشر هذه المشكلة حين تعرض لنقد الاتجاهات السابقة التى اشترت اليها ، وحين استعرض التعريفات المختلفة التى كانت سائدة عن الجمال وتحديده لمصطلح علم الجمال ، ثم حين بين وجهة نظره فى تعريف الجمال فى الفن وهو : « كشف الحقيقة ، وتمثيل ما يجيش فى النفس البشرية تمثيلا عينيا ومشخصا (٦٥) ، ولكن اذا تأملنا فى هذا التعريف سنجد أنه تعريف عام ، ويشترك الفن فيه مع الدين والتاريخ والفلسفة . ولذلك يستدرك هيجل ويبين أن وضع أى تعريف أو هدف للفن من خارجه ،

Ibid : pp. 21-22.

(٦٢)

Ibid : p. 22.

(٦٣)

Ibid : p. 23.

(٦٤)

Ibid : p. 70.

(٦٥)

سيجعل الفن في الدرجة الثانية من الاهتمام ، لأنه سيحول الفن لمجرد وسيلة لتحقيق هذا الهدف ، ولذلك لابد أن يكون هدف الفن أو تعريفه نابعا من ذاته ، بمعنى حين نقول أن الفن يكشف عن الحقيقة ، فأننا لا نقصد من ذلك أن الفن يكشف عن أية حقيقة ، وإنما نقصد أن الفن يكشف عن الحقيقة الجمالية ، وليست الحقيقة بالمفهوم الديني أو الفلسفي لأن لكل منهما مياديهما وأدواتهما التي يمكن عن طريقها تقديم الحقيقة أو التعبير عنها .

ولذلك ينتقد هيجل الاتجاهات التي تربط الفن بالمنفعة ، أو الأخلاق ، أو اصلاح العالم لأن هذه الأهداف ، غاية في ذاتها ، ومنفصلة عن الفن ، وليست نابئة منه ، وغير ملازمة له . ولذلك لابد أن يكون الهدف النهائي للفن محايا للموضوع نفسه ، وهيجل ينتقد التأملات السابقة ، لأنها تأملات خارجية عن العمل الفني ، وهي الطريقة التي كانت سائدة في دراسة أى موضوع من الموضوعات ، حتى لو كان هذا الموضوع هو الفن ، ولذلك لابد من دراسة الفن في ذاته بدلا من اسقاط الأحكام الخارجية عليه ، وذلك حتى لا يتحول الموضوع الذي ندرسه وهو الجمال الفجى الى مصادرة Postulate نسلم بها. قبل دراسة الفن ، بينما المنهج الجدلى عند هيجل يرفض البداية بمصادره لا يمكن البرهنة علم حقيقتها . ونتيجة لهذا فان هيجل في دراسته - للجمال في الفن - ينجو منحى مختلفا عن سبقوه ، فهو لا يبحث عن تعريف نهائي أو هدف نهائي للعمل الفني ، وإنما هو ينظر للعمل الفني بوصفه وحدة يعبر « عن فكرة » مصالحة الاضداد ، التي سبقت الاشارة اليها ، حين تحدثنا عن فكرة الجميل لديه ، ويرى هيجل أن استخدامه لكلمة « فكرة Idea تختلف عما ورد لدى لنقاد من معان لهذه الكلمة ، فعلى سبيل نجد أن روموهر Romoher (*) يخلط بين الفكرة وبين التصور اللامتصين والمثال المجرد ، الذي يخلو من الفردية ، ولذلك جاء تعريفه للجمال غير مقنع فلسفيا ، فهو - أى روموهر - يقول : أن الجميل هو الذى يلازم جميع سمات الأشياء التي تستوقف النظر وتبهجه ، وبواسطته تمتع العين والروح ، أى أنه يحصر الجميل في امتاع النظر والروح ، وبالتالي يربط بين الجمال واللذة ، رغم أن كأنط كان قد أوضح أنه لابد من تجاوز دائرة الشعور المحض البسيط التي تربط بين الجمال واللذة . ولذلك فان مفهوم الفكرة Idea عند هيجل لا يقع في التناقضات التي وقع فيها « روموهر » ، لأنها عينية في ذاتها ، أى كلية من التحققات ،

(*) « كارل فريدريك فون روموهر » اهتم بفكرة الفن في كتابه « ابحاث ايظائية » .

والجميل عند هيجل هو الذى يعبر عن التطابق المباشر بين الفكرة وتمثيلها الموضوعى (٦٦)

بعد أن تحدث هيجل عن نظرية الفن ، فإنه يتحدث بعد ذلك عن فلسفة الفن ، ويحلل الأفكار التي قدمتها الفلسفة فى الجمال الفنى وهو يرى أن علم الجمال يدين بولادته كمصطلح وكعلم (***) الى الفلسفة وليس الى نظريات الفنون التي اهتمت بوضع القواعد التي يجب اتباعها فى الجمال الفنى

والقضية التي يبدأ من خلالها هيجل تحليله لفلسفة كانط الجمالية هي : اذا أردنا أن نعرف الفن تعريفاً بالغ الصومية ، فنقول ان الفن هو الوسط Media الذي تتم فيه المصالحة أو التوفيق بين الروح المجرد والطبيعة ، أى أن الفن يحقق اتحاد عالم الروح وعالم الطبيعة . والواقع أن هذه الاشكالية هي التي اهتمت بها الفلسفة الكانطية بشكل خاص ، ويعتبر كتاب « نقد ملكة الحكم The Critique of Judgement (١٧٩٠) » محاولة من جانب كانط للتوفيق بين عالم الضرورة وعالم الحرية أو الارادة .

وهنا تكتسب فلسفة كانط أهميتها - من وجهة نظر هيجل - لأنها أبرزت التمازج بين العقل العملى والعقل النظرى ، وبينت ضرورة حل هذا التمازج ، ولكن يلاحظ هيجل أن كانط لم يول هذا الموضوع الاهتمام الكافى ، رغم أنه يشكل الواقع الحقيقى للفن (٦٧) .

وقد سبق لهيجل أن تناول الفلسفة الكانطية بالتحليل حول هذه القضية فى كتابه موسوعة العلوم الفلسفية حين ناقش هيجل الموقف

Hegel's Concept of Art : An Interpretative Essay, by Charles (٦٦)
Karelis, Oxford, p. XL.

(**) لا يقصد بمصطلح « علم الفن » الذى يتكرر كثيراً فى محاضراته ، ما يقصده علماء النقد الحديثون من علم الفن بالمعنى التجريبي لهذه الكلمة حيث يستطيع الناقد استخدام الوسائل العلمية الحديثة مثل الكمبيوتر (الحاسب الالى) والاحصاء فى استخراج دلالة النص من خلال البنية الداخلية عن طريق حساب المعادل التكرارى ، وإنما يقصد هيجل بكلمة العلم الحديث الفلسفة الجدلية بشكل خاص ، ولذلك نجده فى مقدمة الظاهريات ، يتحدث عن علم جديد . فيقول : ان الصيغة التي يمكن ان توجد فيها الحقيقة ، هي الصيغة العملية . لقد تصدت العمل على تقريب الفلسفة الى صيغة العلم . . . لتتدفق معرفة واقعية ، انظر مقبلة ظاهريات الروح ، ترجمة كولمان ، ص ١٢ .

Hegel : Aesthetics, p. 57.

(٦٧)

الثاني للفكر تجاه الموضوعية على نحو ما يتمثل في المذهب التجريبي والمذهب الكانطي (٦٨) • ويحلل هيغل أسهامات الفلسفة الكانطية من خلال مناقشته لموقفها من الموضوعية Objectivity فيعرض بالتحليل النقدي للعقل النظري والعملية وملكة الحكم • فبين هيغل أن النقطة الأولى في فلسفة كانط هي أنه لا بد للفكر أن يفحص قدراته الخاصة على المعرفة ، أي أنه يتساءل الى أي حد تستطيع صور الفكر أن تقودنا الى معرفة الحقيقة ، ولكنه وقع في بعض الأخطاء من وجهة نظر هيغل ، مثل فصله بين صور الفكر وتقدمه ، أي فصل بين موضوع البحث وفعل البحث (٦٩) ، وهناك خطأ آخر وقع فيه كانط ، وهو أنه حين درس المقولات العقلية التي تضيء الوحدة على الإدراكات الحسية المبعثرة ، فإنه ركز على المبدأ الذي تقوم عليه المقولات وهو « الوحدة الترنسندنتيالية للوعي الذاتي » ، ولم يحاول استنباطها ، أو إبراز الضرورة فيها وإنما اكتفى بسرد هذه المقولات وتصنيفها ويرصد هيغل خطأ ثالثا وقع فيه كانط ، وهو حصر المقولات في ذهن الذات المفكرة فقط ، ووصفه لهذه المقولات بأنها ذاتية وليست موضوعية • وهيغل يختلف مع كانط في هذه النقطة بالذات ، فعلى الرغم من أن هيغل يسلم بأن للمقولات طابعا ذاتيا ، من حيث انها تعبر عن الصور العقلية العامة للأشياء ، إلا أنه يرى أن لها طابعا موضوعيا أيضا ، من حيث انها تعبر عن جوهر الأشياء ، أي أن لها طابعا ذاتيا وموضوعيا معا •

ويرى هيغل أن العالم المثقف قد أخذ بالفرقة التي وصفها كانط بين الذاتي الموضوعي • وهكذا فإن نقد العمل الفني ينبغي أن يكون موضوعيا لا ذاتيا • وبعبارة أخرى أن النقد بدلا من أن ينبع من الوجدان العرضي ، أو الشعور الجزئي العابر ، أو من مزاج اللحظة الراهنة ، فإنه لا بد أن يضع نصب عينيه الخطوط العريضة والنقاط العامة التي أقرتها قوانين الفن ، (٧٠) •

ويرى هيغل أن « كانط كان أول من حدد ، بصورة قاطعة ، الفرق بين العقل Reason ، والفهم Understanding ، وموضوع العقل – لديه – هو اللامتناهي ، أما موضوع الفهم فهو المتناهي أو المشروط أي الظاهر Appearance لكن غلطته أنه وقف عند وجهة النظر السلبية

(٦٨) هيغل : موسوعة العلوم الفلسفية • ترجمة د. امام عبد الفتاح ، دار الثقافة القاهرة ١٩٨٥ ، ص ١٤٥ ، وما بعدها •
(٦٩) المصدر السابق ، ص ١٤٧ •
(٧٠) المصدر السابق ، ص ١٤٩ •

وحدها ، وأنه حد صفة اللامشروط في العقل بأنها تماثل ذاتي مجرد دون .
ظل من التمييز ، وبهذا حط من العقل وانزله الى مرتبة الشيء انتهى
المشروط ، (٧١) .

وقد أدت مبادئ الميتافيزيقا - عند كانط الى ظهور الاعتقاد . بأن
المعرفة حين تنزلق في التناقض ، فان ذلك مجرد انحراف عرضي محض
يرجع الى ضرب من الخطأ الذاتي في البرهان والاستدلال . ولكن هيجل
بين الأهمية الفلسفية لنقائص العقل ، وبين أن التعرف عليها ساعد في
التخلص من الصرامة القطعية للفهم الميتافيزيقي ، ولقت الأنظار الى حركة
الفكر الجدلية . ويمكن القول أنه طور مفاهيم كانوا حول « التناقض :
وعندلها ، بحيث أدى الى القول بأن معرفة أي شيء أو فهمه ، يعني ادراكه
كوحدة عينية من التبعينات المتناقضة (٧٢) .

وينتقل هيجل بعد ذلك الى العقل العملي ليبين الطابع الصوري
المحض الذي لم يتجاوزه كانط ، لأنه تصور العقل العملي
Practical Reason على أنه الإرادة المفكرة ، أي الإرادة الحرة التي
تحدد نفسها وفقا لمبادئ كلية « غير أن هذا العقل العملي لا يحصر المبدأ
الكلي للخير على قانونه الداخلي الخاص : فهو أولا يصبح عمليا بالمعنى
الحقيقي للكلمة عندما يصر على أن يتبدى الخير في العالم بحيث تكون له
موضوعية خارجية » (٧٣) . أي أنه يدافع عن التبعين الحر للعقل العملي .
وهو ما سبق أن أنكره على العقل النظري .

أما نقد ملكة الحكم ، أو ذلك القسم من الفلسفة النقدية الذي
يعرض فيه كانط رايه في الجمال وفلسفة الفن ، فان هيجل يعتقد أنه
قدم فيه وصفا ممتازا للحكم الجمالي والثاني ، جديرا بالاعجاب ، وان
لم يكن تعبيرا عقليا للفكرة ، لكننا نجد لديه أن الفكر يظهر مع التصور
الحسي جنباً الى جنب في شيء واحد عيني (٧٤) ، فالقوة النظرية للحكم
التي تربط بين الكلي والجزئي تكون عن طريق الفهم الحديسي . لكن
هيجل يلاحظ - رغم ذلك - أنه لم يتجاوز التعارض بين الذاتي
والموضوعي ، لأنه في الوقت الذي يتحدث فيه عن الفكرة لكي يحل .

(٧١) المصدر السابق . ص ١٥٧ - ١٥٨ .

(٧٢) المصدر السابق . ص ١٦٥ .

(٧٣) المصدر السابق ، ص ١٧٧ .

(٧٤) المصدر السابق ، ص ١٧٨ - ١٧٩ وانظر كتاب كانط السالف الذكر : الكتاب

الأول ، الفقرة الثانية .

التعارض بين الفهم والحساسية ، نجده يجعل من هذا الحل وتلك المصالحة مسألة ذاتية ، بدلا من أن يتصورها متوافقة مع الواقع ومع الحقيقة .

ومن هذه الزاوية ، فان هيجل يرى أن كانط يتناول ملكة الحكم من خلال التفكير والحكم الذاتيين . ولذلك يتصور كانط الحكم الجمالي أنه ليس من نتاج الفهم ، وليس من نتاج الحدس ذي الحسى ذى الكيفيات البالغة التنوع ، وانما من نتاج اللهب الحر للفهم والتخيل . وهكذا فانه يرد الموضوع الجميل الى الذات ، الى شعورها باللذيد والمتع (٧٥) .

ولذلك يرى كانط أن الجمال هو ما يمكننا أن نتمثله خارج أى مفهوم ، أى خارج أى مقولة من مقولات الفهم بوصفه موضوعا للذة عامة . ولذلك يرى هيجل أن كانط يربط بين ادراكنا للجميل والطبيعة الغائبة له ، فيقدم ما يتم ادراك الغائبة فى الموضوع نفسه ، فاننا ندرك الجمال فيه كفاية فى ذاته (٧٦) .

وهذا يعنى أن كانط يرد الفن الى الجانب الذاتى والتأملى فى النفس والى شعورها ، بحيث يرد الأعمال الفنية الخاصة الى العام الذى تندرج تحته ، ولذا يرى أن الجمال هو ما يمكننا أن نتمثله خارج أى مفهوم ، وهذا يعنى من وجهة نظر هيجل أن كانط لا يجعلنا نعنى الفكرة اندماجها فى الموضوع ، أى أنه يفصل بين الموضوع الخاص والفكرة الشاملة (٧٧) ، وهذا يختلف تماما عما ذهب اليه هيجل .

ويعتقد هيجل أن انجازات كانط فى فلسفة الفن ، هى نقطة الانطلاق الحقيقية لمن جاء بعده مثل شيلر وجوته ، ولذلك لم يتخلصا من أمر فلسفة كانط ، رغم أنهما قد حاولا سد الثغرات فى فلسفته الجمالية عن طريق تصور الوحدة بين الحرية والضرورة ، وبين العام والخاص ، وبين العقلانى والحسى بصورة أكثر شمولية .

وقد حاول كل من شيلر (١٧٥٩ - ١٨٠٥) ، وجوته تجاوز الطابع المجرد والذاتى للفكر الكانطى ، وحاولا أن يتصوروا الوحدة فى الفن ، وأن يجدا فيه التعبير عن الحقيقة ، فقد ركز شيلر على اكتشاف الأعماق

Hegel : Aesthetics, p. 588.

Ibid : p. 59.

Ibid : p. 60.

(٧٥)

(٧٦)

(٧٧)

الدفينة للروح ، بينما ركز جوته على دراسة الجانب الطبيعي من الفن ،
أى الطبيعة الخارجية والأجسام النباتية والحيوانية ، والبلورات وتشكل
السحب والألوان . وقد ركز جوته فى هذه الدراسة العلمية كل طاقات
ذكائه الكبير (٧٨) .

وقد عرض هيجل وجهة نظر شيلر - بوجه عام - حين بين أن نقطة
البداية فى فلسفة شيلر الجمالية هى : أنه توجد فى كل انسان بذرة
الانسان المثالى ، التى تستطيع التوحيد بين الانسان والزمن ، والانسان
والفكرة ، فيستطيع الانسان خلال الزمن أن يسمو بصيرورته حتى يصل
الى الانسان فى الفكرة ، التى تتحقق فى الدولة ، بوصفها الممثل
النوعى لما هو أخلاقى وموافق للحق والعقل ، والتى تلغى جميع التجسيديات .
الفردية (٧٩) .

وإذا كان العقل كما يتمثل فى الدولة ينزع الى الوحدة كما تبدو فى
القانون العام ، فان الطبيعة تنزع الى التنوع والفردية ، ولذلك يسمى
كلا الطرفين - الطبيعة والدولة - الى شد الانسان الى طرفها - ومن خلال
هذا النزاع الذى يجد الانسان نفسه فيه بين قوى العقل والطبيعة ، تبرز
مهمة التربية الجمالية - كما يرى شيلر - وتقوم بدورها فى تثقيف
النوازع والميول والمشاعر والرغبات الجامحة ، بحيث تغدو نبت العقل .
الأمر الذى يجرد العقل والروح من طابعهما المجرد ، فيتحدان بالطبيعة
كما هى ، وهكذا يكون الجميل عند شيلر هو الذى يعبر عن انصهار
العقلانى والعقلى ، وهذا الانصهار هو الواقع الحقيقى عند شيلر . لهذا
 نجد شيلر يكيل الثناء للنساء اللاتى يرى فى طبيعتهن الاتحاد الحميم بين
الطبيعى والروحى ، أى بين العام والخاص ، أى بين الحرية والضرورة ،
هذا الاتحاد الذى يرى فيه شيلر مبدأ الفن وجوهره (٨٠) والذى حاول
تحقيقه عن طريق مسرحياته وأشعاره وشرحه فى كتابه « رسائل فى
التربية الجمالية للانسان » ، (١٧٩٥) والفكرة التى يشير إليها هيجل ،
عرضها شيلر فى الرسالة الثامنة عشر فيقول : من خلال الجمال ، ينقاد
للانسان الحسى الى الصورة والفكر ، ومن خلال الجمال يعود للانسان
العقلانى الى المادة ويستعيد عالم الحس ، والجمال يربط بين هاتين الحالتين

Tbid : p. 61.

(٧٨)

Tbid : p. 62.

(٧٩)

Tbid : p. 62.

(٨٠)

التي تعارض كل منهما الأخرى ، (٨١) ، ولذلك ففي النفس الجميلة Beautiful Soul يحدث الانسجام بين الحس والعقل ، أو بين الواجب والرغبة .

يتعرض هيغل بعد ذلك الى فلسفة فشته في الفن ، ويرى أن فلسفة فشته قمت الأساسى الفلسفى الذى تولد عنه التهكم Irony كمنهج فى دراسة الفن ، فإذا طبقنا فكرة الأنا Ego عند فشته على الفن ، سنجد أن الفنان يجب أن يحيا كفتان وأن يضفى على حياته شكلا فنيا ، ولذلك فإذا أخذ الفنان بوجهة نظر فشته فهذا يعنى أن يحيا كفتان ، اذا كانت جميع أفعاله ، وتصيرات وجهه ، تحمل المضمون الذى يفرضه عليها هو ، ولذلك سوف يطرح ويمر كل شئ ، لأنه لن يرى لى شئ مضمونا مطلقا الا بالنسبة الى ذاته ، لأن الأنا هى الشئ الوحيد الذى يستطيع أن يعزو اليه قيمة ما . ولهذا فان الفنان من خلال وجهة نظر فشته يعامل الناس بسخرية ، لأنهم بالنسبة اليه فاقدهوا المضمون والقيمة (٨٢) .

ويمكن أن نشير هنا الى أن الأساس الفلسفى الذى يرتكز عليه فشته (١٧٩٦ - ١٨٧٩) هو الأنا المجرد الشكلى ، وهو المبدأ المطلق لكل معرفة ، ولكل عقل ، ولكل علم ، وهو يتصور الأنا على أنها شئ بسيط فى ذاته ، وهذا يعنى نفس Negative كل خصوصية وكل تعين ، أى أنه لا يرى للأشياء أو المضمون قيمة الا ما تسبغه الأنا عليه . وقد استفاد من أفكار فشته كل من شليجل Schlegel (٣) ، وشلينج Schelling بحيث تعطى للحياة طابعا فنيا من خلال فردية الذات المتهكمة (٨٣) . وعلى الرغم من أن هذا الشكل يقترب من الهزلى ، الا أنه توجد فروق أساسية بين التهكم والهزلى ، فالهزلى يكتفى بهدم كل ما هو عار من القيمة فى ذاته ، من خلال هدم المظاهر الكاذبة والمتناقضة ، التى لا تصمد للنقد ، بينما التهكم هو الذى ينفى كل مضمون حقيقى فى

(٨١) F. Schiller : On the Aesthetic Education of Man. In a Series of Letters, trans. by : R. nell, New Haven, Yale University Press, 1954, pp. 87-88.

Hegel : op. cit., p. 67.

(٨٢)

(*) الاخوان شليجل هما : اوجست فلهم ، وفريدريك فون شليجل (١٧٦٧ - ١٨٤٥) (١٧٧٧ - ١٨٢٩) ، وهما كاتبان المتيان ، الف الأول كتاب « دروس فى اللعب الدرامى » ، ودان ليه الاماسة الكلاسيكية ، وكان الثانى من مؤسسى المدرسة الرومانتيكية الالمانية .

Ibid : p. 63.

(٨٣)

العالم ، ويدمر كل ما هو نبيل وعظيم ، بحيث نشعر فى النهاية بالخواء والتفاهة (٨٤) .

وعلى هذا يفرق هيغل بين « التهكم » Irony و « الهزلى » Comie على أساس مضمون ما يرفضه كل منهما ، ولذلك اذا جعلنا التهكم أساس التمثيل الفنى ، فان اللافن هو المبدأ الاكبر للابداع الفنى ، لانه سيبدع اشكالا تافهة وسطحية وتفتقر الى أى مضمون (٨٥) .

ويرجع الفضل فى ابراز مفهوم التهكم عند هيغل وتوضيحه الى كيركجارد (S. Kierkegaard) (١٨١٣ - ١٨٥٥) ، لانه أعد رسالة للماجستير عن « مفهوم التهكم » ، ابرز فيه مفهوم التهكم عند هيغل ، وحدد موقف هيغل من هذا المفهوم ، الذى يرفضه ، ليس كما هو واضح فى كتابه « محاضرات فى فلسفة الفن الجميل » ، ولكن كما هو واضح فى كتابه « أصول فلسفة الحق » ، حين يشير هيغل الى الصورة العليا التى تتخذها الذاتية (٨٦) ، وهى تعنى لديه - على المستوى الفلسفى ، السلبية اللامتناهية المطلقة ، « ويعتقد هيغل أن التهكم هو الحد الأقصى الذى وصل اليه تطور الوعي بالذاتية » . ومفهوم التهكم بدأ من سقراط ، وان كانت التسمية مستعارة من أفلاطون « (٨٧) .

وقد رفض هيغل استخدام الرومانتيكية لمفهوم التهكم فى الفن . حين ظهر على يد فريدريك شليجل (١٧٧٢ - ١٨٢٩) ، وكان هو أول من استخدم هذا المصطلح فى « ميدان الأدب » (٨٨) وأقام أسسه على فلسفة قشته ، والفن التهكمى عند هيغل هو الفن الذى يلتزم بالذاتية المطلقة ، « مادام كل ماله قيمة فى نظر الانسان يتضح أنه غير موجود بفعل تدميره الذاتى ، فلا تكون العدالة والحقيقة والأخلاق وحدها هى التى تحمل محمل الجسد ، بل أيضا الجليل والخير » (٨٩) .

Ibid : p. 87.

(٨٤)

Ibid : p. 88.

(٨٥)

• (٨٦) هيغل : اصول فلسفة الحق : الترجمة للعربية ، ص ٢٥٦ .

(٨٧) د. امام عبد الفتاح امام : كيركجورد ، دار الثقافة ١٩٨٦ ، ص

٢٣ - ٢٢ .

• (٨٨) المصدر السابق ، ص ٢٧ .

• (٨٩) المصدر السابق ، ص ٢١ .

تاريخ الفن

مدخل :

لكي نقف على الخطوط العريضة لفلسفة تاريخ الفن عند هيغل . يجب أن أعرض لأهم الاتجاهات التي تعتبر أساسية في تكوين هذا الفرع من فلسفة الفن ، والتي استلهم هيغل بعضها في صياغة رؤيته حول تاريخ الفن وتطوره . واهتمام هيغل بتاريخ الفن ، يرجع إلى اهتمام الحركة الرومانتيكية - التي تأثر بها هيغل - بالتاريخ ، والنظر إليه باعتباره جزءا من عملية الإبداع الفني ذاتها ، يدرك فيها الفنان للفن بوصفه نظاما شاملا ، له فيه مكانه ، وتظهر آثار الفن الحديث وروائعه تحت سماء تحاول أن تنتظم ماضيا وحاضرا جامعين « (١) ، ولذلك نجد هيغل في أعماله يقارن بين الأعمال الفنية في العصر البطولي Heroic Age مثل أعمال هوميروس بأعمال شكسبير ، لكي يحاول أن يصيغ فلسفته في تاريخ الفن وتطوره .

(١) جاتيان بيكون : علم الجمال والتاريخ ، ترجمة : فوزى سمعان . مجلة نيوجين مطبوعات الليوتسك ، ١٩٧٠ ، ص ٥٥ .

ومن أقدم المحاولات التي حاولت دراسة تاريخ الفن ، كتاب Poetica لأرسطو الذي حاول فيه أن يقدم أسس تاريخ فن معين مثل الشعر والدراما ، لكنه لم يقدم تاريخاً للفنون كلها على نحو ما نجد في محاولات اللاحقين عليه ، ويرد أرسطو أصل المأساة (التراجيديات) الى شعر الديرامات Dithyrambos (*) ويرد أصل الملهاة (الكوميديا) الى الاغاني الشعبية القديمة (٢) فيقول أرسطو :

« ولقد نشأت التراجيديات في الأصل - شأنها في ذلك شأن الكوميديا - نشأة ارتجالية * فالتراجيديات نشأت على أيدي قادة الديرامب ، بينما ترجع نشأة الكوميديا الى قادة الأناشيد الاحليلية « الغالية » التي لا تزال تنشد الى اليوم في مدننا * ثم أخذت التراجيديات تتطور شيئاً فشيئاً الى أن نمت وصارت الى ما تبدو عليه الآن : وَبَعْدَ أَنْ مرّت خلال غلطة مراحل من التغيير ، واستكملت شكلها الطبيعي ، توقفت واستقرت » (٣) *

ونلاحظ في النص السابق أن هناك تماثلاً بين تاريخ التراجيديات ، ودورة الحياة التي تمر بها الكائنات الحية لأول مرة ، فأرسطو ينظر للتراجيديات ، كما ينظر للانسان الذي يكتمل نموه عند سن معين ، ولا ينمو بعد ذلك من الناحية البيولوجية ، و « هذا يعني أن أرسطو ينظر الى التطور - في كل كتاباته - باعتباره غائية في الزمان تتجه نحو هدف واحد » (٤) ، ولقد سيطرت هذه النظرة الأرسطوية على كثير من الكتابات في العصور التي تلت ، لا سيما في عصر النهضة ، وفي النقد الكلاسيكي الجديد Neo Classic *

ومن أبرز الدراسات التي جاءت بعد ذلك ، دراسة « جون براون » حين كتب بحثاً في نشأة الموسيقى والشعر ووحدهما وقوتهما انفصالهما وما حل بهما من فساد (لندن ١٧٦٣) (*) ، وفي هذا البحث افترض

(*) « الديثرامب » من انواع الشعر اليوناني القديم وهو عبارة عن مقطوعة دينية غنائية كانت تؤدى جوقة من خمسين رجلاً بجلد الماعز حول الاله ديونيسوس *

(٢) د. إبراهيم حمادة : كتاب أرسطو « فن الشعر » ، ترجمة وتعليق وتقديم الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص ٢٧ *

(٣) المصدر السابق : ص ٨١ *

(٤) رينيه ويك : مفاهيم نقدية ، ترجمة د. محمد عصفور : عالم المعرفة • الكويت ، فبراير ١٩٨٧ ص ٢٩ - ٣٠ *

(*) A Dissertation on the Rise Ution, and Power. the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music, London, 1763.

« براون » وجود وحدة بين الغناء والرقص والشعر لدى الشعوب البدائية، ووصف التاريخ اللاحق كله بوصفه عملية انفصال للفنون عن بعضها ، وتحلل كل فن الى أنواع مستقلة في عملية الانقسام وتخصص ، ويرد « براون » هذا الى عملية الانحطاط التي ارتبطت بفساد عام للعادات الاصلية في هذه المجتمعات ، « وتحمل صيغة براون هذه في ثناياها - رغم عيوبها - رغبة منطقية بالعودة الى الوحدة الاصلية بين الفنون » (٥) وهذه الفكرة التي ظهرت فيما بعد في الاتجاهات النقدية المختلفة التي تطالب بتكامل الفنون ، ووحدها في استخدام القيم الجمالية ، لا سيما في « فن السينما » الذي يجمع بين الفنون المختلفة في وحدة واحدة ، ولقد أشار هيجل الى ذلك حين تحدث عن السمات الجمالية المتشابهة بين الفنون الجميلة ، فالإيقاع مثلا يظهر في الشعر والتصوير (الرسم) ، والموسيقى والعمارة ، ويكتسب بحث براون أهميته من أنه نشر قبيل كتاب فنكلمان Winckelmann (١٧١٧ - ١٧٦٨) ، « تاريخ الفن في العصور القديمة » (١٧٦٤) Gesaghte der kunst des Altertums

وقد أشار هيجل الى فنكلمان وهو يتحدث عن الاستنتاج التاريخي للتصور الحقيقي للفن ، وبين أن قيمته تنبع من أنه لم يدرس الأعمال للفنية القديمة بناء على الاحكام التي تعتمد على فكرة الغائية والمحاكاة ، وإنما حاول من خلال الآثار الفنية وتاريخ الفن أن يبحث عن فكرة الفن ، ولذلك يعد فنكلمان واحدا من الذين عرفوا كيف يضعون وسيلة جديدة ومنهجاً جديداً في دراسة الفن ، يكون في متناول الروح (٦) ، وبعد كتاب « فنكلمان » أول تاريخ لفن من الفنون استخدم الصيغة التطورية ، فقد وصف فنكلمان أربع مراحل لفن النحت اليوناني ، وفقا لدورة الحياة البيولوجية ، مرحلة الأسلوب العظيم الذي تميزت به فترة الشباب في أقدم المراحل ، ومرحلة أسلوب النضج الذي تميزت به مرحلة فترة بيركليس ، ومرحلة أسلوب الانحطاط الذي بدأ مع المقلدين ، ومرحلة أسلوب النهاية (٧) ، وعلى الرغم من أن هيجل يقول : إن تأثير فنكلمان على نظرية الفن وتاريخ الفن كان محدودا ، لأن معرفته الفلسفية في الفن وآرائه كانت محدودة أيضا (٨) إلا أن هيردر وفريدريك شليجل قد تأثرا بمنهجه ، واستخدما المفهوم العضوي للتطور في الكثير من كتاباتهما ،

(٥) ريفيه ويلك : المصدر السابق ، من ٣٠ .

(٦) Hegel : Aesthetics : Introduction, p. 83

(٧) ريفيه ويلك : المصدر السابق من ٣١ .

(٨) Hegel : op. cit., p. 63.

لكنهما يختلفان عن « فنكلمان في بعض التفاصيل ، فمثلا نجد شليجل يصف التطور على أنه نمو ، فانتشار ، فازدهار ، فنضج ، فتصلب ففناء ، ويعتبر كل ذلك قلما محتوما . ولكنه يرى أن هذه الدائرة لم تكتمل الا في اليونان . أما الشعر الحديث فهو شعر عالمي تقسمي ، أي أنه ليس له نهاية لانه لا حدود لامكانيات كماله (٩) ، وأما المفكر الايطالي فيكو (١٦٦٨ - ١٧٤٤) ، فقد نظر للفن باعتباره ظاهرة اجتماعية ، ينطبق عليه ما ينطلق على المجتمع بشكل عام ، ولذلك فالفن لديه يخضع لنفس القوانين التي يخضع لها المجتمع كله ، ففي نظره أن المجتمع البشري وكذلك الفن مر بثلاث مراحل : المرحلة الأولى يسميها مرحلة الالهة حيث ساد الرعب والخوف مما دفع الناس الى تصور الارواح الخفية ، ولذلك تشبعت عقلية الانسان وكذلك الفن بروح المخرافه واصبح فنا لا هونيا اسطوريا في نزعتيه ، والمرحلة الثانية يسميها « مرحبه الابطال » حيث كان الفن هو الوسيلة لتمجيد الابطال واعمال السادة الاحرار ، وهذا ما نجده في الفن اليوناني « هوميروس » ، والفن الروماني ، والمرحلة الثالثة يسميها مرحلة الحرية ، حيث تسود الحقوق المدنية والسياسية ، وتتقدم الفنون في هذا المهد ويصبح الفن هو وسيلة للتعبير عن الحياة اليومية ، لكن هذه المرحلة لا تطول ، إذ يدب الصراع بين الأغنياء والفقراء ، فتسود الفوضى وتنتهي دورة المراحل الثلاث لتبدأ دورة جديد تمر بنفس المراحل السابقة (١٠) .

ونلاحظ في الاتجاهات السابقة أنها تشترك في افتراض تغير بطيء ، لا ينقطع على غرار ما يحدث في عمليات نمو الكائنات الحية ، وتفترض أن تاريخ الفن وتطوره يتم بمعزل عن الفرد والحالة العامة للعالم ، وكان هناك قانونا حتميا معدا سلفا لتاريخ الفن . ولكن اذا تأملنا في فلسفة هيجل الجمالية سنجد أنه قسم مفاهيم مختلفة عن تاريخ الفن وتطوره ، تعتمد على منهجه الجليل بدلا من الاعتماد على الاستمرار والنسب الحيوي وقد عرض هيجل لتحليله الخاص بشكلة تاريخ الفن وتطوره في القسم الثاني من كتابه « محاضرات في الفن لجميل - الاستطيقا » ، تحت عنوان : « تطور المثال في الأشكال الخاصة من الجمال الفني » (١١) .

Development of the Ideal into the Particular Forms of Beauty of Art.

(٩) المصدر السابق ، ص ٣١ .

(١٠) د. عبد العزيز عزت : الفن وعلم الاجتماع الجمالي ، القاهرة ١٩٥٨ ،

ص ٥٦ - ٥٧ .

Hegel : Aesthetics, Vol. 1, p. 299.

(١١)

ويحاول في هذا الجزء تفسير تاريخ الفن وتطوره بناء على الأسس التي قسمها في تحليل ميتافيزيقا الجميل وفلسفة الفن - ويمثل هذا الجزء من جماليات هييجل الجانب الموسوعي ، فهو يقوم فيه بمهمة مزدوجة ، إذ يقدم تحليلا حضاريا لتاريخ الفن ، من ناحية ، ويستثمر هذا التحليل الحضاري في رصد المظاهر وأشكال المختلفة لتطور الفن منذ بداياته الأولى ، من ناحية أخرى ، ولذلك فإن العلاقة الجدلية بين الفن والحضارة التي أشرنا إليها بشكل مجرد في الفصل الثالث من هذا البحث تعين هنا في أشكال ومظاهر مختلفة ، بل أن هييجل يربط بين سيادة نوع ما من الفنون بالحقبة التاريخية التي تعبر عن هذا الفن ، ويعبر هذا الفن بدوره عنها ، بل ويمكن القول أن تاريخ الفن هو التمثيل الحسي لتاريخ الوعي وتطوره عند هييجل .

وهييجل يرى أن فن العمارة Architecture يعبر عن المرحلة الرمزية أكثر من غيره من الفنون ، وكذلك فن النحت يعبر عن المرحلة الكلاسيكية، أما المرحلة الرومانتيكية فقد عبرت عن نفسها في فن التصوير Painting والموسيقى والشعر ، وهذا لا يعني أن مشكلة تطور الفن مرتبطة بنوع معين من الفنون ، وإنما يرى أن هناك فنا أقدر من غيره على تمثيل هذه المرحلة ، ولذلك فهو في كل مرحلة يشير إلى الفنون المختلفة، ويعمل نشأة بعض الفنون التي لم تكن موجودة من قبل ، فالرواية التي لم تكن موجودة في العصور القديمة ، كفن قائم بذاته ، هي - من وجهة نظره - جزء من الواقع الحضاري للفن الرومانتيكي ، الذي يشهد انسلاخ الفرد واغترابه عن الكل الاجتماعي الذي ينتمي إليه ، فهو يربط بين الاغتراب Alienation وبين نشأة البشر ، فنثوية الحياة الاجتماعية والحضارية هي سبب لأشكال الفن وتطورها ، ولهذا لا بد من فهم هذا الترابط الجدلي بين الفن والحضارة ، التي تعني لديه مختلف النظم الاجتماعية والاقتصادية والأعراف والدين ، لأنه يربط بين استخدام الأدوات وبين بدايات الفن . ولذلك نجد هييجل يكرر - في محاضرات في فلسفة الفن الجميل - ما سبق أن أورده في « فلسفة التاريخ » و « فلسفة الدين وهو يشرح دلالات الفن العميقة في العصور المختلفة ، بل إن تحليله للصورة الرمزية للفن The Symbolic Form of Art - على سبيل المثال - يركز إلى تحليله « للعالم الشرقي » الذي سبق أن قدمه في محاضراته في « فلسفة التاريخ » ، والدين في الشرق في « فلسفة الدين » .

ولكى أظهر الشكل التركيبي المعقد الذى يعرض هيجل به أفكاره عن تاريخ الفن ، فانى أشير الى الخطة لعامة لهذا الجزء من محاضرات هيجل ، فهو يقسم الجزء الخاص بتاريخ الفن وتطوره الى ثلاثة أقسام رئيسية ، يوضح فيها التقسيمات الفرعية العديدة لكل صورة من صور الفن ، ولا بد أن نعى أن هيجل لا يختزل تاريخ الفن من خلال حديثه عن الفن الرمزي (*) والفن الكلاسيكي والفن الرومانتيكي ، لان هذه الأنماط السابقة تقدم صوراً لتصوير الانسان عن الفن ، ويخفى كل نمط بتقسيمات فرعية عديدة ، فالصورة الرمزية للفن - مثلاً - تنقسم الى ثلاث صور من الفن الرمزي وهى الرمزية اللاوعية Unconscious Symbolism ورمزية الجبل Symbolism of the Stblime والرمزية الواعية Conscious Symbolism وكل صورة تحتوى على ثلاثة نماذج ، وكل نموذج يقدم له هيجل ثلاثة تطبيقات من الدين والتاريخ والفن الذى كان سائداً فى هذه الحقبة . وهذا يعنى أن اختزال الفن فى هذه الصور الثلاث للفن - دون الاشارة الى تعيينها الواقعى فى الأعمال الفنية - هو تسطيح للفكرة الهيجلية عن تاريخ الفن التى تتميز بالغنى والعمق الشديدين .

ولا بد أن أشير - بادئ ذى بدء - الى أن التطور الذى يقدمه هيجل للفن فى ثلاث مراحل هو « أساساً تطور عقلى ، أو تطور منطقي ، وهو بما هو كذلك ، فلا علاقة له بالزمان » (١٢) لانه يرتكز فى فلسفة تاريخ الفن وتطوره الى فكرة منطقية أصيلة فى نسقه الفلسفى العام ، وهى قضية « وحدة المضمون والشكل » Content and Form فالعلاقة بين الشكل والمضمون هى التى تحدد لنا صور أو أنماط الفن الثلاثة ، من

(*) الحقيقة ان تسمية أى فن لعصر من العصور بالفن الرمزي أو الكلاسيكي أو الرومانتيكي لا تعطى المعنى الذى يقصده هيجل ، لانه يقصد أن أشكال الفن وصوره فى أى عصر قد تتميز بالرمزية أو الكلاسيكية أو الرومانتيكية ، بناء على تعريفه لكل مصطلح من المصطلحات الثلاثة التى سوف أتوقف عندها ، ولذلك فالاصوب أن نقول « الصورة الرمزية للفن » - مثلاً - كما جاء فى الترجمة الانجليزية : See : Hegel : op. cit., pp. 299-300. وأما أن نقول (الفن الرمزي) ، فهذا لا يطابق ما يقصده هيجل ، رغم أنه شائع فى الكتابات التى تناولت الفن عنده ، ولذلك فإن هيجل لا ينفى وجود هذه الصور من الفن الرمزي الكلاسيكي والرومانتيكي متجاورة معاً فى عصر واحد كما هو الحال فى الكثير من الابداعات المعاصرة ، التى يمكن تصنيف هذه الصور المختلفة فى الابداعات الفنية ، بحيث نجد انماط الفن متجاورة جنباً الى جنب .

(١٢) ستيس : فلسفة هيجل (الترجمة العربية) ، ص ٦١٥ .

حيث تعبيرها عن الفكرة ، كما سيتضح هذا فيما بعد ، ولقد عبر هيجل عن الوحدة المنطقية والأنطولوجية للشكل والمضمون ، حين تناول نظرية الماهية Theory of Essence وحين تناول الظاهر Appearance وحين تحدث أيضاً عن مقولة التضاييف Correlation بوصفه تعبيراً عن الداخل والخارج ، فكل منهما يتضمن الآخر تماما ، ولذلك فهو يرى « انه من المحال الفصل بين المضمون والشكل ، لأن مضمون القصيدة مثلا هو الذي يعين شكلها ، والشكل هو المضمون ، وهما في وحدة واحدة » (١٣) ، وقد أشار هيجل أيضا الى وحدة الشكل والمضمون في « محاضراته في فلسفة التاريخ ، حين تعرض الى نقد الطريقة البرجماتية في كتابة التاريخ ، وكان أهم خطأ وقعت فيه هذه الطريقة ، أنها تفصل بين الداخل والخارج (١٤) ، وهذا يعنى أن الفكرة الرئيسية التي يعتمد عليها هيجل في تفسيره لتطور الفن مستمدة أساسا من مذهبه العام ، ووثيقة الصلة بمنهجه الجليل ، وهذا ما يؤكد ارتباط فلسفته في الفن بمجمل فلسفته العامة أو تطبيقا لها ، ويعتمد هيجل على « فكرة الجمال » أيضا بوصفها أساسا لتفسير تاريخ الفن ، لأنه يرى أن دراسة تاريخ الفن وتطوره تعنى الانتقال من الفكرة الكلية الى الأشكال الجزئية التي تعبر عن تعين الفكرة وتشخيصها ، لأن الفكرة هي مضمون الفن ، الذي يتخذ بموره الأشكال الخارجية المناسبة لمستوى تطور الفكرة أو المضمون. ولذلك فإن الشكل لا يبلغ المثلى الأعلى الا حين يكتمل المضمون ، وهذا لا يتحقق ، لان الوحدة الكاملة بين المضمون والتجسيد المادى لا تتحقق دوما (١٥) ، لهذا فالعلاقة بينهما هي لتى تقدم لنا الأنماط الثلاثة للفن .

وقد عبر هيجل عن هذا حين بين أن الأشكال الفنية يكمن أصلها في الفكرة ، لان الفكرة تؤكد ذاتها ، وتخرج الى حيز الوجود واسطة هذه الأشكال ، ولهذا فان الأشكال الفنية تختلف وتتنوع تبعا لاختلاف الفكرة الكلية، بمعنى أن اختلاف الأشكال الفنية خلال الحضارات ينتج - أساسا - من اختلاف الفكرة الكلية التي تعبر عنها هذه الأشكال ، وما دامت الفكرة هي التي تسبغ على الشكل الخارجي المدلول الداخلى ، فان حين تواجهنا أشكال فنية ناقصة الشكل ، أو لا تطابق المثال ، فلا يجب أن نعتقد أنها أعمال فاشلة بالمعنى العام ، أى لا تعبر عن شيء ، أو لم تغلح في الارتقاء

(١٣) المصدر السابق ، ص ٢٨٠ وما بعدها .

(١٤) هيجل ، محاضرات في فلسفة التاريخ ، الترجمة العربية ، الجزء الأول ،

ص ٦٧ وما بعدها .

(١٥) ستبس : فلسفة هيجل ، ص ٦١٥ .

إلى مستوى ما يجب أن تمثله ، لأن الشكل الناقص يعبر عن حقيقة ناقصة أو فكرة أو مثال غير مكتمل ، فالنقص أو الكمال مرتبطان بدرجة الحقيقة التي تنطوي عليها الفكرة ذاتها ، فالمضمون لابد أن يكون حقيقيا وعينيا في ذاته ، قبل أن يتمكن من العثور على الشكل الذي يناسبه (١٦) .

ويميز هيجل من هذا المنظور بين ثلاثة أشكال رئيسية : النمط الرمزي ، والفكرة هنا لا تزال تبحث عن تعبيرها الفني الحقيقي ، لأنها لا تزال مجردة وليست متعينة ، ولم تحمل في ذاتها عناصر تظاهرها الخارجي (١٧) ، لهذا لا تحدد ، لا تقوى الفكرة على اخراج الشكل الكامل ، وهي تتعسف بالأشكال الطبيعية وتشوهها ، لأن علاقتها بالواقع الخارجي - وهو الطبيعة وأفعال البشر - هي علاقة تنافر يرجع إلى عدم اكتمال المبدأ الباطني المصور فيها ، فعلاقة الفكرة بالأشكال الخارجية المستمدة من الطبيعة هي علاقة مصطنعة، وهي تتخذ من الأشكال الطبيعية رموزا وتضخمها لكي تحاول أن تقرب بين نفسها وبين الطبيعة ، وفي رأيه أن هذا النمط من الفن يوجد في الأعمال الفنية التي تركها أهل الشرق القديم مثل الهند والصين ومصر ، ذلك لأن أفكارهم الميثولوجية - التي تضمنتها أعمالهم الفنية - لم تكن محددة ولا معقولة .

ولكن الفكرة - بحكم طبيعتها الجوهرية - فانها لا تظل على نفس الدرجة من تجريده الأفكار وعدم تحديدها وغموضها ، وهي في حد ذاتها ذاتية حرة لا متناهية *In Itself Free Infinite Subjectivity* (١٨) وهي تلترك ذاتها على أنها روح والروح تتحرك وتحدد نفسها بنفاتها ، وفي عملية هذا التحديد الذاتي تجده لنفسها الشكل الخارجي المناسب لها ، ومن هذه الوحدة المتناغمة بين المضمون والشكل ، أي الائتلاف بين لفكرة ومظهرها الحسي ، يتحقق النمط الثاني للفن وهو صورة لفن الكلاسيكي ، وفي هذا النمط يمكن للفكرة أن تكشف عن مبدأ القردي والروحانية *Spirituality* من خلال الشكل الانساني ، حيث يصبح الشكل حقيقة حسية وجسمانية ، وتنتقى مظاهر التعارض الذي كان يسود النمط الرمزي ، ولكن لابد أن نلاحظ أن الروح محدودة - في هذا

Hegel : op. cit., vol. I, p. 300.

(١٦)

Ibid : p. 300.

(١٧)

Ibid : p. 301.

(١٨)

النمط - بشكل واحد محدد هو الشكل لانساني ، ولذلك تظهر الحاجة الى ظهور الروح المطلق اللانهائي ، في النمط الرومانتيكي الذي يبلغ الروحانية الخالصة (١٩) .

والفكرة - في هذا النمط - تدرك ذاتها بوصفها روحا مطلقا ، وبالتالي لا يستطيع تحقيق ذاته تحقيقا كاملا في الأشياء الخارجية ، على أساس أنه خال من كل تحديد ، ولا وجود للفكرة الا من حيث هي روح ، ولذلك فهو يتجاوز الأشكال الحسية المحدودة ، وتعلو على الأشكال الخاصة بالعالم الواقعي ، وتتحقق في عالم الوعي الباطني (٢٠) ، ولذلك يتميز النمط الرومانتيكي بأن الشكل يبدو غريبا عن الفكرة بعد أن كان مؤتلفا بها في النمط الكلاسيكي .

وعلى هذا النحو نتبين أن المادة (أو التجسيد) إذا كانت تطفى على الروح (أو المضمون) ، فإن هنا يعطينا نمطا من الفن هو الفن الرمزي ، ما التوازن والوحدة الكاملة بين المادة والروح فإن هذا يعطينا الفن الكلاسيكي ، أما طغيان الروح على المادة ، فإن هنا يعطينا الفن الرومانتيكي . ويتميز كل نمط بخصائصه المستمدة من ميتافيزيقا هيكل في علاقة الفكرة بتجسدها الخارجي ، وسوف نلاحظ أن لكل نمط مجرى يتطور من خلاله ، بحيث يسلم كل نمط الى النمط الآخر وإذا كانت هناك بعض الفنون تجد نفسها في نمط دون آخر ، فهذا لا يعني استبعاد وجود سائر الفنون في كل الأنماط ، لكن يمكن القول « بأن العمارة بالذات تجد مبدؤها المنطقي في النمط الرمزي ، كما يجد النحت مبداه المنطقي في النمط الكلاسيكي ، ويرجع مبدأ الفنون الرومانتيكية - التصوير والموسيقى والشعر - الى الحضارة الغربية المسيحية التي تضمنت تصورا روحانيا للألوهية يعلو على الأشكال الحسية للعالم الواقعي » (٢١) .

Ibid : p. 301.

(١٩)

Ibid : pp. 301-2.

(٢٠)

(٢١) د. أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ،

١٩٨٤ ، ص ١١٧ - ١١٨ .

١ - الصورة الرمزية للفن :

يبدأ هيغل حديثه عن الرمزية (*) بتحديد معنى المصطلح بشكل يمثل بداية الفن من الناحية التاريخية The Symbol عام ، يرى أن الرمز ومن الناحية الفكرية ، وقد تميز به الشرق بوجه خاص ، ولم يصل إلينا الرمز إلا بعده أن مر بتحويلات عديدة (٢٢) ولكن قبل أن يستطرد هيغل في تحليله لمصطلح الرمزية ، نجده يتوقف عند معنى الرمز بشكل عام ، لكي يفرق بين دلالاته في الفن ، ودلالاته في المنطق ، ولذلك يقول : « ان الرمز هو شيء خارجي مباشر ، يخاطب حواسنا بصورة مباشرة ، ولكن هنا الشيء لا يقبل كما هو موجود فعلا ، لذاته ، وإنما بمعنى أوسع وأعم كثيرا » (٢٣) ، ولذلك فهو يميز بين مدلول Meaning الرمز وتعبيره ، فالمدلول يرتبط بتمثيل موضوع ما ، مهما كان مضمونا ، أما الجانب التعبيري للرمز فهو يعبر عن وجود حسي أو صورة ما .

ويحلل هيغل المعاني المستخدمة لكلمة « رمز » ، استخدامها لبعض اصوات اللغة للانتسار الى أشياء معينة ، والرمز - في هذه الحالة - لا يعني في ذاته وإنما لكونه إشارة إلى شيء معين ، والفرق بين اللغات يكمن في أن التمثيل الواحد ، تعبر عنه أصوات شتى ، فالشجرة تشير إليها بألفاظ تختلف من لغة الى أخرى ، بينما معنى أو موضوع التمثيل واحد ، ويلاحظ هيغل أن العلاقة بين اللفظ وما يشير إليه علاقة تعسفية ، بمعنى أنه ليس هناك تماثل عيني بين اللفظ وما يشير إليه ، بينما نجد في الفن أن الرمز يستلزم وجود علاقة قرابة ، أي فيها تماثل عيني بين المدلول والشكل ، بينما نجد أن الرمز في اللغة هو إشارة لموضوع أو تمثيل ما دون تماثل بينهما (٢٤) . ويرى هيغل أن

(*) يستخدم هيغل مصطلح الرمزية بشكل مختلف عما هو سائد عن الرمزية كاصطلاح ومفهوم في التاريخ الأدبي ، فما يفهم من هذا المصطلح في الدراسات الجمالية المعاصرة هو الاتجاه الفني الذي ساد أوروبا الغربية بعد اضمحلال واقعية القرن التاسع عشر ، ولذلك فإن الدراسات التي تهتم بالرمزية تميز بين تاريخ الكلمة التي تعود الى العصور اليونانية القديمة ، وبين تاريخ مفهوم الرمزية الذي تستخدمه الآن ، للدلالة على الأعمال الفنية التي يؤمن مبدعوها بأن طبيعة الفن هي طبيعة رمزية في الأساس ، بمعنى أن الفن لا يفصح عما بداخله كاملا وإنما يوحي به ، ومن أبرز ممثلي الرمزية يودليو ، وإلماريه ، ورانبر ، أما معنى المصطلح عند هيغل فهو مستمد من فلسفته حول الفكرة والمثال في الفن كما سيأتي شرح ذلك .

Hegel : op. cit., p. 303.

(٢٢)

Ibid : pp. 303-304.

(٢٣)

Ibid : p. 304.

(٢٤)

الرمز قد يستخدم كوسيلة للتعبير ، وماهية الرمز - حينذاك - هي أنه يوحى بالمعنى المراد للتعبير عنه ، ولكنه لا يفصح عنه . كما هو الحال حين يتخذ الأسد زمرا للقوة ، والمثلث زمرا للفكرة الدينية عن التثليث . وهكذا فإن الرمز يقوم بدور التجسيد المادى فى حين يكون مغزاه هو المضمون ، ولذلك لا يند للومز - لكن يكون حقيقيا - أن يكون له لون من الصلابة الروحية مع مغزاه ، بحيث يكون الرمز محتويا على مضمون التمثيل الذى يريد أن يشير ليه . فمثلا ان الأسد حين يتخذ زمرا للشجاعة ، فان فى الأسد بعض الصفات التى تؤهله لكونه يرمز الى هذه الصفة ، ولكن توجد صفات أخرى لديه لا تتطابق مع الشجاعة مثل المكر والتخناص (٢٥) . وهذا يعنى أن الشكل الرمزي فى الفن يتطابق - من جهة - فى صفة ما مع التمثيل الذى يرمز اليه ، - ومن جهة أخرى - ينطوى على صفات مستقلة تمام الاستقلال عن الصفة المشتركة بينه وبين ما يدل عليه .

ويترتب على هذا أن الرمز له معنى مزدوج ، لان علاقة الرمز بالمعنى والمدلولات التى يشير اليها هى علاقة واحدة بمتعدد ، ومثال ذلك أن صورة الأسد لا تحضر فينا المعنى فقط من حيث هو رمز ، بل تقدم لنا أيضا لموضوع نفسه - وهو الأسد - فى وجوده الحسى . ولذلك يفرق هيجل بين الرمز والتشبيه Symbol and Comparison فمثلا حين يهتف كارل مور (بطل مسرحية المصوص The Robbers لشيكلر) حين تغيب الشمس - هكذا يموت البطل Thus dies a hero ، نجد أن المدلول مفصول بكل وضوح عن التمثيل الحسى ، بمعنى أنه غروب الشمس لا يتضمن المعنى الثانى الذى يقصده الفنان ، لكنه هو الذى يضيف من عنده أن غروب حياة البطل مثل غروب الشمس (٢٦) .

ولكن فى بعض التشبيهات الأخرى لا نستطيع أن نرى هذا الانفصال ، وتلك العلاقة بين الرمز والمدلول بمثل هذا الوضوح ، ولكن نلاحظ أن الترابط بين الجانبين يظل موجودا ، والتشبيه هو ابتكار ، وأصبح بذاته ، لانه يحمل فى ذاته مدلوله ، ولهذا فان التشبيه يعتبر مجرد صورة .

(٢٥) يشير هيجل أيضا الى أن هناك بعض الالفاظ التى لا تشير الى مدلولات حسية ، وإنما تشير الى أنشطة ذهنية ، تستثير فى الانسان فعل هذه الأنشطة مثل كلمة Begreifen, Schliessen

See : Hegel : op. cit., p. 306.

Ibid : p. 307.

(٢٦)

لا يجوز تأويلها حرفيا وانما على ضوء لدلولها ، بينما نجد ان رمز يفقد معناه المزدوج الذي يحتفظ به التشبيه بين الرمز والمدلول ، لاننا - عادة - حين نستخدم بعض الكلمات كمصطلحات متفق عليها ، فاننا ننسى استقلال الرمز ودلالته الخاصة ، ونكتفى بالتمثيل الحسي المباشر الذي تشير اليه هذه الالفاظ فمثلا « حين يرى المسيحي المثلث على جدار كنيسة ، خانه لا يفكر في المثلث بوصفه شكلا هندسيا ، وانما بوصفه رمزا أو إشارة للتثليث المقدس » (٢٧) . وهذا يعني - من وجهه نظر هييجل - أن الرمز يكتسب دلالاته الاصطلاحية في الجماعة او المجتمع الذي ينتمي اليه هذا الرمز ، بينما قد لا يكتسب الرمز نفس الدلالة في مجتمعات او حضارات أخرى ، ومثال ذلك ، ان الانسان المعاصر حين يتأمل الأشكال الفنية لحضارات فارس القديمة والهند ومصر ، فانه لا يستطيع أن يفهم دلالتها وتبدو له كأنها عصبية على التفسير ، لأن جميع تلك الأشكال والصور لا تعنى له شيئا في حد ذاتها ، ولذلك يحاول أن يبحث عن مدلولها من خلال التنقل بفكره الى ما وراء هذه الأشكال في واقعها المباشر ، والواقع أن هذا ليس خاصا بالأشكال الفنية لدى شعوب الشرق ، بل انه قد تملكنا حيرة مماثلة أمام الأعمال الفنية ، رغم أن الفن الكلاسيكي - يحكم طبيعته التي تعنى التطابق بين المدلول والشكل - لا يحتوى على أى جانب رمزي ، بالمعنى الذي حمله هييجل للرمز ، لان الوضوح والشفافية من سماته المميزة بحيث يكون المعنى هو المدلول الذي يوحى به المظهر الخارجي ، ويرجع هييجل السبب في ذلك الى أن الأعمال الفنية بشكل عام تحتوى على بعد ما رمزي ، يوحى ولا يفصح بشكل مباشر عن المقصود .

ويقودنا هذا الى التساؤل التالي : كيف يمكن تفسير الرمز في الأساطير التي تركتها لنا الشعوب القديمة ؟ ، هل تقبل الأسطورة كما هي ؟ أى كما تبدو لنا بشكل خارجي ، أم نفترض أن هذه الأسطورة تخفي مدلولاً أعمق ؟

ويرى هييجل أن هناك اتجاهين حول هذه القضية ، الاتجاه الأول : يرى أنه ينبغي أن نقبل الأسطورة كما هي دون البحث عن مدلولها ، لأنه لا بد أن ننظر الى الميثولوجيا من وجهة نظر تاريخية ، والأساطير - نتيجة لوجهة النظر التاريخية - تبدو مكتفية بذاتها ، وتبرز للعيان مدلول تمثالتها دونما حاجة الى أى مجهود تفسيري . أما الاتجاه الثاني : فلا يكتفى بالمظهر الخارجي البحث للأشكال والقصص الأسطورية ، ويرى أنها تنطوي على معنى أعمق ، ومهمة الباحث في علم الأساطير Mythology

أن يكشف عن المعنى الدفين في أعماق الأسطورة ، وبالتالي فإن هذا الاتجاه ينظر للأساطير بوصفها ابتداء رمزيا ، بمعنى أن الأساطير من ابتداء الروح ، ولذا فهي تنطوي على مدلول عميق ، وعلى أفكار عامة حول طبيعة الله ، حتى لو تشكلت في مظهر غريب (٢٨) . ويشير هيجل الى فريدريك كرويزر F. Creuzer (١٧٧١ - ١٨٥٨) (*) بوصفه ممثلا لهذا الاتجاه الثاني ، لأنه حاول تأسيس علم الرموز Symbology أو دراسة التمثيلات الميثولوجية من زاوية البحث عن العقلانية الباطنية مدلولاتها ، ويؤسس كرويزر وجهه نظره على أساس أن الأساطير واقصص الخرافية هي من نتاج الفكر البشري ، وهذا الفكر حين يتناول الآلهة ، فإنه يرتقى بفضل تدخل العنصر الديني الى دائرة عليا ، يغلو عينا العقل هو مبدع الأشكال ، بالرغم من أن العقل لا يزال عاجزا عن الإبانة عن ذاته ، والتعبير عنها على نحو مطابق تمام المطابقة (٢٩) .

وموقف هيجل من هذين الاتجاهين هو أنه يجمع بينهما في رؤية جبلية ، فهو حين يتفق مع كرويزر - فيما ذهب اليه ، فإنه يأخذ عليه أنه لم يدخل في اعتباره الظروف التاريخية المختلفة المصاحبة لنشأة الأساطير ، ولذلك انصرف - أي كرويزر - الى تبرير مختلف الأساطير ، وتبرير ابتداءات الإنسان الروحية دون أي سند تاريخي ، ولذلك فقد وقع فيما وقعت فيه الأفلاطونية الجديدة حين أضفت على الأساطير مدلولات غريبة عنها ، وأستقطت عليها أفكارا ليس لها وجود في الواقع التاريخي ، حين حاول تفسير الأساطير واستخراج المعاني الباطنة فيها دون الالتفات للظروف التاريخية .

وإذا كان هيجل يسلم بأن الأساطير (الميثولوجيا) تشتمل على مضمون عقلائي ، وعلى تمثيلات دينية عميقة ، فإنه يتساءل : هل يمكن اعتبار كل أسطورة ذات طابع رمزي ؟ ، كما يذهب فريدريك فون شليجل F. V. Schlegel (١٧٧٢ - ١٨٢٩) في رؤيته للفن ، حيث يرى أنه يجب أن نبحث في كل تمثيل فني عن طابعه الرمزي المجازي Allegory (٣٠) بمعنى أن شليجل يرى أن وراء كل شكل ميثولوجي

Ibid : p. 310.

(٢٨)

(*) ف. كرويزر : فيلسوف ألماني له دراسات عديدة في الميثولوجيا والتاريخ لدى الاغريق والرومان وأسم الكتاب الذي يستشهد به هيجل هنا هو : الرموز والميثولوجيا لدى شعوب العصر القديم .

Symbolik und Mythologie (1810-1823).

Ibid : p. 313.

(٢٩)

Ibid : p. 311.

(٣٠)

فكرة عامة ، وهذه الفكرة اذا ما جردت من عمومييتها فانها تقسم لنا تفسير
جا يعنيه فعلا هذا الأثر الفني أو هذا الشكل الأسطوري ، ويرفض هيجل
وجهة النظر السابقة ، ويرى أننا اذا حاولنا أن نبحث عن الفكرة العامة
في عمل فني أو أثر أسطوري ، فاننا نجرد العمل الفني من قيمته
وطابعه الخاص ، ويرجع هيجل سبب هذا الولوج بالتأويل في تفسير
الأسطورة الى الاعتماد على ملكة الفهم Understanding التي تنزع الى
الفصل بين الصورة ومدلولها ، وهي - بذلك - تدمر العمل الفني من
أجل البحث عن الفكرة العامة (٣١) .

وقله استعرض هيجل هذه التصورات عن الرمز ، لكي يبين انه
لا يبحث في الفن بوصفه رموزا واشارات الى اشياء أو أفكار محددة ،
وانما لكي يجيب على التساؤل التالي : الى أي حد يمكن اعتبار الرمز شكلا
من أشكال الفن ، وذلك من أجل فهم العلاقات الفنية التي تقوم بين الشكل
والمدلول ، وكما تبرز في الفن الرمزي .

ولابد أن نعي أن هيجل لم يقصد أن يفسر الانتاج الفني بكامله في
كل العصور تفسيراً رمزياً ، كما فعل شليجل ، وانما يريد أن يحدد دائرة
الصورة الرمزية للفن ، ولذلك يرى هيجل أن فن النحت الاغريقي ليس
تمثيلاً رمزياً ، وانما هو يجسد الوحدة العينية بين الداخل والخارج ،
المضمون والشكل وذا حاولنا أن نطبق وجهة نظر كرويزر أو شلينجل في
البحث عن الفكرة العامة وراء أي فن وليكن النحت الاغريقي القديم ، فاننا
ندمر العمل الفني ذاته وننحيه جانبا من أجل البحث عن الرمز الذي يعبر
عنه العمل الفني .

ويعتقد هيجل أن الفن الرمزي يمثل مرحلة ما قبل الفن ، لأنه كان
يقدم مدلولات مجردة ، لم تتفرد في أشكال خاصة بعد ، ولذلك اذا أردنا
أن نقدم تعريف هيجل للفن الرمزي ، سنجد أنه يقلم أكثر من تعريف
له ، في أكثر من موضع ، فهو يعرفه - حيناً - بأنه « التطور الداخلي
للفن ، الذي يمكن استنباطه من مفهوم المثال المتقلم نحو الفن
الحقيقي » (٣٢) ، ويعرفه حيناً آخر - بأنه - أي الفن الرمزي - وهو
الصراع الذي يخوضه الفن الحقيقي ضد المضمون الذي لا يزال يفلت من

(Every Artist Representation an Allegory).

(٣١)

Ibid : p. 312.

Ibid : p. 314.

(٣٢)

سيطرته ، وضد الشكل غير المتطابق مع المضمون ٠٠٠٠ أى أنه صراع متواصل ضد تنافر الشكل والمضمون ، ومختلف مراحل هذا الصراع ليست مراحل متنوعة للرمزى ذاته ، بقدر ما هي مراحل شتى للتعارض بين الروحي والحسي (٣٣) .

ويمكن أن نلاحظ أن هيجل ربط بين النمط الرمزي من الفن ، وبدايات الفن ، وبين تنامي الوعي الإنسان في سعيه نحو ادراك المطلق ، ويتضح هنا حين يربط هيجل بين الأشكال الأولى الرمزية للفن ، وبين محاولة الإنسان في تجويل التمثلات الطبيعية الى صور قابلة لأن يدركها الوعي المباشر ، لكي يقسم الروح في هذا الشكل المتروض الذي يكون من صنعه هو ، ولذلك يعتبر هيجل أن التعميد المباشر للطبيعة وعبادة الطبيعة وتقديس الأصنام ليست هي الفن بعد ، لأنها تقدم مرحلة من الوعي البشري لم يعقل فيها ذاته ، ولم يستطيع أن يدرك المطلق في الطبيعة .

ولذلك يقول هيجل : « ان الفن في جانبه الموضوعي - وثيق الصلة بالدين ، لأن الأعمال الفنية الأولى هي تمثيلات ميثولوجية ، والمطلق - بشكل عام - هو ما يعرض نفسه للوعي في الدين ، مهما كانت تعيناته مجردة وفقيرة ٠٠٠ ولذلك فالفن هو أول تأويل تشخيصي للتمثلات الدينية » (٣٤) . وهذا يعني أن تصور الإنسان للعالم الموضوعي لا يتم الا اذا تحرر الإنسان من أسر المحيط المباشر - الذي يعيش فيه - لكي يتأمله ، أى أن أول معرفة للإنسان بالحقيقة تحدث حين ينفصل الإنسان عن عبوديته للواقع المادى .

والغاية التي يسعى اليها الفن الرمزي عبر تطوره من الرمزية اللاواعية ، الى رمزية الجليل ، الى الرمزية الواعية هي ادراك الوحدة بين الشكل والمضمون ، وهذا لا يحدث الا بعد زوال الفن الرمزي وحلول الفن الكلاسيكي ، ولذلك فان الصراع ضد تنافر الشكل والمضمون يحدث خارج وعي الفنان ، بمعنى أنه لا يعي عدم التطابق بين المضمون والشكل ، لأن الفنان في هذه المرحلة يكون عاجزا عن تمثيل الشكل الفعلي ، مما يترتب عليه أن يصادر الوعي الفني قريبا - على وحدة الهوية المباشرة بين المضمون والشكل ، بدلا من أن يدرك الفرق القائم بينهما (٣٥) .

Ibid : pp. 317-318.

(٣٣)

Ibid : p. 316.

(٣٤)

(٣٥)

(١) الرمزية اللا واعية « Unconscious Symbolism »

إذا كان هيجل يربط بدايات الفن بالصورة الرمزية ، أو على حد تعبيره ، بالرمزية اللا واعية ، حيث لم يتم تصور الشكل بعد كمحض صورة أو تشبيبه ، وإنما كتعبير مطابق عن مضمون معين ، فإن هيجل يقسم ، لذلك ، الرمزية اللا واعية الى ثلاث مراحل ، والمرحلة الأولى يطلق عليها عنوان الوحدة المباشرة بين المدلول والشكل *Immediate Unity of Meaning and Shape* (٣٦) هي مرحلة لا تدخل في نطاق الفن ، وإنما هي تمهيد له ، وهم تتسم بالوحدة الجوهرية والمباشرة بين المطلق من حيث هو مدلول روحي وبين ظاهره الحسى ، وهى لا تدخل في نطاق الفن ، لأن هذا الترابط بين المطلق والظاهر الخارجى لا يحقق الفن وما ينبع مباشرة من مواضيع الطبيعة الواقعية ، لأن الإلهى *Divine* يتبدى للواعى من خلال مظاهر الطبيعة ، ولذلك لا تتبدى الطبيعة مما هي فعلا ، وإنما تكون متحدة بالمطلق ، وبالتالي لا يكون هناك مجال للتمييز بين الداخلى والخارج ، لأن الداخلى لم ينفصل عن واقعه المباشر فى العالم الخارجى . ولذلك فحين نتحدث عن مدلول ما *A Meaning* فى هذه المرحلة ، فإن هذا يكون نابعا من تفكيرنا نحن ، الذى يفترض - دوما - أن الشكل المستخدم فى التعبير عن الروحى هو الغلاف الخارجى الذى يساعدنا فى فهم المضمون الداخلى ، بينما نجد شعوب الشرق القديم التى أنتجت هذه الآثار - فى هذه المرحلة - لم يكن لديها أى تصور عن هذا الفصل بين الداخلى والخارجى ، فهى لا ترى للمطلق أى وجود مستقل عن الظواهر المختلفة ، بل إن الظاهر بما هو كذلك هو الله أو الإلهى فى الديانة اللاموية *Lamaism* (*) يعتبر الإنسان الواقعى ، كما هو موجود فى سماته الفردية ، إلهاً وييجل كاله (٣٧) ، كما أن ديانات طبيعية أخرى تعد الشمس والجبال والقمر وبعض الحيوانات كالبقرة ، هى موضوعات إلهية ومقدسة (٣٨) .

Ibid : p. 323

(٣٦)

(*) وردت هذه الديانة فى كتاب هيجل « محاضرات فى فلسفة التامخ » العالم الشرقى (الترجمة العربية ، ص ٨٥ ، ويقصد بها الدين كروحى روحى حر نزيه ، الذى لا يتطور الى دولة ، ويقصد به الوجود للذات أو الوجود من أجل الذات *Sein fur sich* ويعنى به الوجود المستقل ، ويرى هيجل أن الروح والاله هى أمثلة لهذا الوجود اللائتمهى الحقيقى ، ومن ثم فهى وجود كذات .

Ibid : p. 324.

(٣٧)

Ibid : p. 324.

(٣٨)

وهذا التصور للوحدة المباشرة بين المحتوى والشكل ، نجده بشكل واضح في ديانة فارس القديمة لدى شعب الزنه ، . Zend People التي انتقلت الزينا تمثلاتها وفكارها ، من خلال كتاب Zend-Avesta .(*) فكما يذهب زرادشت ، فان النور Light الطبيعي الذي يتبدى في الشمس والكواكب والنار يمثل المطلق الالهي ، وليست هذه الاشياء السابقة مجرد تعبير عنه أو صورة حسية له ، وانما هي هو ، بمعنى أن الالهي والمدلول لا وجود لهما - بصورة مستقلة - خارج النور ، فالنور ليس ممثلا للخير وانما هو الخير نفسه .

ويحلل هيجل هذه الوحدة من خلال شرحه للتصورات الأساسية للزرادشتية ، بوصفها المرحلة الأولى التي تؤدي الى الرمزية ، ففي هذه المرحلة ، يتخذ الفن من الموضوعات الدينية شكل التمثيل الحسي ، الذي لا تكون موجودة فيه علاقة تنافر بين الشكل والمضمون ، على النحو الذي نجده في الزرادشتية ، لأنه حتى لو اعتبرنا أن النور من حيث هو وجود واقعي هو رمز يعبر تعبيراً صورياً عن السمات الطيبة والحيقة للعالم الطبيعي والعالم البشري ، فان ذلك غير موجود في الزرادشتية ، وانما هو تأويل من عندنا ، لان الفصل بين النور بوصفه معنى كلياً وبين الأشياء الجزئية لم يكن موجوداً لدى المجوس ، وانما النور يحتوي الكلي والجزئي معاً . . . وهو الخير الكلي والالهي الذي يظهر في كل الكائنات ، فالموضوعات كلها لها مدلول واحد ، ولا تختلف فيما بينها الا من حيث هي أشياء ونجوم ، ونباتات ، وفي كل واحد منها يتظاهر الالهي بوصفه نورا أو ظلاماً (٣٩) ، أي أن هناك طابعاً لا رمزي للديانة الزرادشتية يساهم في تقديم التأويل والتمثيل غير الفني لها ، وذلك لان التصورات الموجودة في الزرادشتية من طبيعة عامة تماماً ، لا يمكن أن يتخضع عن إنتاج أعمال فنية ، لان الخير أو الالهي أو النور الذي تتحدث عنه الزرادشتية ليس متعبثاً في ذاته ، كما أن شكل هذا المضمون لا ينبثق عن الروح ، بمعنى أن الانسان في الزرادشتية يكتفي بالطبيعة كما هي لتمثيل الالهي والمطلق ، بل انه يرى أن هناك وحدة لا تنفصم بين الطبيعي والالهي ،

(***) تحدث هيجل عن نيابة زرادشت في كتابه « محاضرات في فلسفة التاريخ »

في القسم الثالث من العالم الشرقي انظر الترجمة العربية للكتور امام (سبيق نكرها) ، ص ١٤٩ وما بعدها ، وتحدث هيجل عن ذلك ايضا في :

Hegel's Lectures on the Philosophy of Religion Eng., trans. by :
E. B. Spiera, Routledge & Kegan Paul, London, 1962, Vol. I, p. 295.

Ibid : p. 326.

(٣٨)

وبالتالي فليس هناك حاجة د للأنسا ، لكي تبتكر أشكالا من عندها تعبر بها المطلق ، ونلاحظ أن هذا يناقض المفهوم الأساسي للفن عنده هيجل ، لأنه يرى أن الفن يعنى عدم علم قبول الانسان للطبيعة كما هي ، وانما يعنى ابتكار الانسان أو الروح للتمثيل الحسى وخلقه وتشكيله كما سبق أن اوضحت هذا ، ولذلك فان الزرادشتية لا تهدف الى شيء - عند هيجل - سوى الطهارة Purity ، أى تحقيق ملكوت ارمزد Ormuzd (٤٠) .

ويرى هيجل أن هذه الوحدة الأولى بين الكلية الروحية والواقع الحسى هي التي ساهمت في تشكيل قاعدة الرمزية في الفن فيما بعد ، دون أن تكون هي نفسها رمزية ، ودون أن تتاح لها القدرة على ابداع أعمال فنية ، ولذلك ففي المرحلة الثانية من الرمزية اللا واعية يحل التمايز والصراع بين الشكل والمضمون محل الوحدة التي كانت سائدة في الديانة الزرادشتية، وهذا ما نجده في الرمزية الغريبة أو الوهمية (٤١) Fantastic Symbolism ، التي تمثل بدايات الفن ، لأن الانسان بدأ يبتدع خياله ، وينتج أعمالا فنية ، ولكنه لا يجهل المضمون موجودا كمضمون في الواقع المباشر وانما يوجد مفضلا عنه . ولكن ليس معنى هذا أن الانسان دخل في قلب الرمزية وانما في هذه المرحلة ، توجد الأبداعات التي تقوم بواسطة الخيال ، تدل على الطريق الذي يؤدي الى الفن الرمزي بالتجديد ، فعندما يظهر لأول مرة الفارق بين المدلول ونمط تمثيله ، لا تكون لدى الانسان سوي فكرة مبهمة ووعي مضطرب عن انفصال المدلول ونمط تمثيله ، وما يفسر هذا الابهام هو أن المدلول والشكل لم يدرك أى منهما تلك الدرجة من الشمول التي يختمى كل منهما على تحقق الآخر ، وفي هذه المرحلة ترتفع المدلولات العامة فوق الظواهر الطبيعية المنفردة ، بعد أن كانت متحدة معها في المرحلة الأولى ، ولكنها تظل - رغم ذلك - ماثلة للوعي في شكل موضوعات طبيعية عينية ، ويمثل الانسان مجهودا مزدوجا ، لا يضافه صفة الروحي على الطبيعي ، من جهة ، ولكي يجعل الروحي محسوسا ، من جهة أخرى ، ولذلك يتجلى هنا - كل الغموض والغرابية اللذين ينطوي عليهما الفن الرمزي في التراكيب التي يقدمها الانسان ، وهذه التراكيب تنم عن ادراكه بعلم تطابق صورته وأشكاله مع المدلول ، ولكنه لا يستطيع أن يفعل شيئا ، سوى تشويه الوجوه ، لذلك فان العالم الذي نواجهه - في هذه المرحلة -

Ibid : p. 332.

(٤٠)

Ibid : p. 332.

(٤١)

هو عالم تتبلى فيه الابتكارات والغرائب والمعجائب ، دون أن يتضمن عملا فنيا ذا جمال حقيقي . ويرى هيجل أن أول محاولات الخيال وأغربها تلك التي تلتقي بها لدى الهندوس (الهندو القدامى) Incient Indians الذين يكمن عيبتهم الأساسية في عجزهم عن ادراك المدلولات في كليتها الواضحة ، وعجزهم عن فهم الواقع الموجود في الشكل وهم لم يستطيعوا أن يرقوا الى مستوى تصور تاريخي للأشخاص والأحداث نتيجة لخلطهم بين المطلق والمتناهي (٤٢) .

ويحلل هيجل الفن الهندوسي من خلال تحليله للديانة الهندوسية التي تربط التمثل الديني بالفن ، على أساس أن مضمون الدين هو الذي يقدم موضوعات التمثل الفني لديهم ، ولذلك فهو يتحدث هنا عن ثلاثة موضوعات هي : مفهوم الهندوس عن البراهما The Indian Conception of Brahma والحسية واللا نهائية والفاعلية في التشخيص (Sensuousness, Bound Lessness and the Activity of Personifying)

ورؤى التطهر والكفارة (View of Purification and Penance)

فالتصور الهندوسي عن البراهما يبين لنا أحد مظاهر شطط الوجدان الهندوسي ، فهو يتصور المطلق أو البراهما على أنه الكلي اللا متمايز واللا متعين ، وهو ذلك الالهى الأسمى الذى يفلت من الحواس والادراك الحسى ، ولا يصلح التفكير به أيضا ، ولذلك فإن الطريقة الهندوسية في التفوق بين الآتا البشرى وبين وبين البراهما هي الصعود - بلا توقف - نحو هذا التجريد الأقصى . ويتم هذا عن طريق تدريبات روحية تهدف الى اامة كل ما هو حسى فى الانسان ، ولذلك ظان الانسان قبل أن يفلح فى بلوغ درجته القصوى فانه يكون كل شىء قد تبخر وتلاشى ، لأن الرجل الهندى يرفع نفسه الى الالهية عن طريق انكار الذات والتكفير عن الذنوب ، واتخاذ موقفا سلبيا تجاه كل ما هو عينى (ويكتسب البرهمنى صفة للاتصال بما هو الهى بفضل انتسابه الى البراهمة ، بينما الطوائف الأخرى تطمح لبلوغ مرحلة الميسلاد من جديد عن طريق اليوجا Yogis ومن أحد تدريباتها الأساسية أن يظل الانسان واقفا اثنتا عشر سنة دون أن يجلس على الاطلاق حتى يصل الى مرحلة البرهمنى) (٤٣)

ونلاحظ أن الوحدة بين الانسانى والالهى لا تتحقق هنا الا حين يزول كل

Ibid : pp. 334-35.

(٤٢)

(٤٣) هيجل : العالم الشرقى ، الترجمة العربية ، ص ١١١ - ١١٢ وقد افاض

هيجل فى الحديث عن هذا الفلو والشطط فى محاضراته فى فلسفة التاريخ .

شيء عن الانسان : وعيه ، ومضمونه العالم ، ومضمون شخصيته على حد سواء ، وهذا التلاشي وهذا الفناء اللذين يصلان الى حد غيبوية الوعي التامة ، الى حد البلادة الكاملة هما أسمى حالات الغبطة التي يفضلها يفتو الانسان قادرا على الوصول الى الله الأسمى وعلى صيرورته هو نفسه « براهما » . ونلاحظ أن هذا التجريد هو من عمق أشكال التجريد التي استطاع الانسان ابتكارها ، وفرضها على نفسه ، كمبادئ نظرية وداخلية بحث الذي يؤدي - من وجهة نظر هيغل - الى الموت الذاتي الذي لا يمكن أن يقدم أي موضوع يمكن للفن أن يصوره (٤٤) .

ونتيجة لهذا التجريد التام ننتقل دفعة واحدة من المتناهي الى الالهي ، ومن الالهي الى المتناهي من جديدا ، والانسان في الديانة الهندوسية يحيا وسط أشكال ووجوه تتواله من التحولات المتواصلة والتبادلة لهذين المظهرين ، ولذلك يقول هيغل عن الفن الهندوسي : « وكأننا نحيا وسط عالم من السحر ، يتلاشى فيه كل شيء ، ويضمحل ، اذا راودتنا الرغبة في تثبيته ، ليتحول الى تقيضه ، أو ليتضخم وينتفخ الى حد الشطط والمخلاة (٤٥) .

ويذكر هيغل ثلاثة أشكال تعبر عن الفن الهندوسي أولها مثال : الرامايانا Ramayana (يذكر هيغل عن الرامايانا أنها قصيدة غنائية من الملحمة الهندوسية المقدسة . انظر العالم الشرقي ص ٢٦ من الترجمة العربية) ومعروف عنها أنها كتبت فيما بين القرن الخامس قبل الميلاد والقرن الخامس عشر بعد الميلاد ، ويدور موضوعها حول حياة راما Rama ملك ايودهايا ، الذي تجسد فيه الاله فشنو ، حيث نجد فيها أن القرد هانومان Hanuman يفيد كاله ، وكذلك البقرة سابالا Sabala التي تعبد أيضا ، بالإضافة الى أنه توجد في الهند أسر يختار المطلق رجالها ليقم فيه ، وهذا الرجل يعبده كما هو كاله . ويرى هيغل أن التصورات الفنية الموجودة في الرامايانا ليست تصورات رمزية بالمعنى المخد للهنه الكلمة ، لأن عبادة القرد والبقرة والبرهمي ليست محض رموز لعبادة الالهي في الخيال الهندوسي ، بل هي الالهي ذاته ، ولذلك لا نجد فيها شروط التمثيل الرمزي (٤٦) .

Hegel : Aesthetica, p. 336.

(٤٤)

Ibid : p. 336.

(٤٥)

Ibid : pp. 336-37.

(٤٦)

وثانيها : حاول الفن الهندوسي أن يجد جليلا لمتعارض بين كيفية تجسيد الكلي في وجوه خصوصية حسية ، وذلك عن طريق المغالاة في أشكال الفن مثلما فرط الهندوسيون وغالوا في العبادات ، لأنهم تصوروا أن الشكل الخاص الذي يراد له أن يعبر عن مدلول كلي من خارجه ، لابد له أن يقدم في مظهر مغالى فيه ، ولذلك نجد أعمالهم في فن النحت والعمارة تلجأ الى التضخم الخرافي في الحجر المكاني وإلى مضاعفة أعضائه بعينها والاكثار منها ، ولهذا نجد لديهم تماثيل بعلة رؤوس وأذرع كثيرة الملددة . ويرى هيجل أن هذا المثال في النحت والعمارة الهندوسية لا يعبر عن الرمز ، لأن التمثيل الرمزي بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، لا يسعى إلى التشبيه المتطابق تماما بين الشكل والمدلول ، بل يبرز فقط بعضا من صفاته التي تبرز فكرة المدلول ، فمثلا الأسد يعبر عن الشجاعة ، ولكن توجد صفات أخرى في الأسد تحفظ له استقلاله ، ولذلك فإن استخدام الأسد - في الفن - وهو مجرد إشارة أو تلميح ، ولكن نلاحظ في الفن الهندوسي - رغم أنه يفصل الكلي عن الجزئي - أنه يطلب وحدة الكلي والجزئي معا ، وبما أن هذه الوحدة لا تتحقق إلا في الخيال ، فإن الفن الهندوسي يطلق العنان للخيال ويلغى الحدود التي تحيط بالأصياء الواقعية ، ليوسعها ويشوهها .

والخيال الهندوسي بإبداعه تلك الآثار المتوحشة والمختلة المتناظم ، لا يدرك الطابع السلبي لها ، بل يعتقد أنه قد محى وأزال التعارض بين المطلق والظاهر الخارجي ، بفضل انعدام الحدود والمقاييس . ولذلك لا تستطيع أن نصف هذه الأعمال بأنها رمزية أو جليلة ، ولا يسعنا - كذلك - اعتبارها جميلة (٤٧) .

ثالثها : يعتقد هيجل أن أبرز ما حققه الفن الهندوسي من أشكال هو التشخيص Personification لا سيما في صورة القسمات والمعالم البشرية ، لكن هذا التشخيص لا يرجع إلى الذاتية الروحية الحرة ، ولا يعبر عنها ، وإنما هي طريقة ساد استخدامها لتمثيل تعينات مجردة بكل عموميتها وكليتها ، أو لتمثيل موضوعات من الطبيعة . ولذلك فالفن الهندوسي لم يستخدم تشخيص الجسم البشري في التعبير عن الروح العيني ومضمونه الباطني - وهو ما يصلح له فقط - وإنما استخدمه كمجرد رمز أو إشارة لشكل خارجي أو موضوع مجرد (٤٨) .

Ibid : p. 339.

(٤٧)

Ibid : p. 340.

(٤٨)

لهذا يرى هيجل أن التشخيص في الفن الهندوسي ليس ملائمة لتمثيل الحقيقة ، لأن الحقيقة في الفن تتطلب تطابق الخارج والداخل ، الفكرة والواقع ، يؤكد هيجل هذه الفكرة من خلال المقارنة بين الميثولوجيا الهندوسية ، ويخلص هيجل من هذه المقارنة الى أن الميثولوجيا الاغريقية تتخذ من الطبيعة مضمونا لآلهتها البشرية ، وهي عكس الميثولوجيا الهندوسية التي لا تكتمل بالتشخيص الشكلي والسطحي ، وإنما تتبدع أفراداً يتراجع فيهم للدلول الطبيعي المحض ، ويتصدر المدلول البشري الذي يتجسد فيه هذا المضمون الطبيعي ، وهذا يعني التشخيص الموجود في الفن الهندوسي ليس رمزياً ، لأنه لا ينطوي بحكم طبيعته الشكلية والسطحية على أية علاقة جوهرية مع المضمون الذي يفترض أن يعبر عنه . وعلى الرغم من كل الأمثلة التي يذكرها هيجل من الفن الهندوسي ، مثل « براهما » في المنحوت الهندوسي ، حيث يصور على أنه كائن بأربع رؤوس وأربع أذرع ، والتي يرى أنها لا تقدم الفن الرمزي ، الا أنه يعتبر أن الفن الهندوسي - رغم كل هذا - قدم المبادئ الأولى لكي تنتقل الى الرمزية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة .

ويستند هيجل في اعتقاده هذا ، الى أن الخيال الهندوسي مهما استغرق في تصوير الظواهر الحسية ، معتمداً في ذلك على الغلو والتشويه الذي لا نجد له نظيراً لدى أي شعب آخر ، الا أنه لا يغيب عن نظره ذلك التجريد الروحي للاله الأعلى الذي يبدو كل ما هو فردي وحسي غريباً بالنسبة له . وهذا الانتقال من التجريد الروحي الى الفردي الحسي ، وهذا التحول من الفردي الحسي الى التجريد الالهي هو الذي يشكل الطابع النموذجي للتصور الهندوسي ويجعل التوفيق بينهما مستحيلاً . ولذلك ركز الفن الهندوسي - في أشكاله المتنوعة - على التجريد الروحي والتركيز الداخلي والعزوف عن العالم الحسي ، وهذا ما يتمثل في أبرز تعاليمهم الأساسية وهي الكفارة Penance والتأمل الطويل الذي يبتعد الانسان عن طريقه ، عن كل تعين وكل تناه ، لكي يتحرر الانسان من تأثيرات الطبيعة وآلهة الطبيعة (٤٩) .

وفي المرحلة الثالثة من الرمزية الالاهية، التي تمثل بدايات الفن - نلتقى بالرمزية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، وفيها يظهر العمل الفني الرمزي بخصائصه وسماته كلها ، ولا يعود - هنا - للأشكال والوجوه وذلك الوجود الحسي المتداخل ، كما نجد في المرحلة الأولى التي تتمثل

في الديانة الزرادشمية ، وكذلك لا يعود الخيال المبدع يسمى الى تدارك
عنه مطابقة الحسى الجزئى مع الكلى الالهى ، كما فى الفن الهندوسى ،
وانما الرمز فى هذه المرحلة الثالثة ابداع فنى يهدف الى عرض ذاته فى
خصوصيته والى التعبير عن مدلول عام . وفى هذه المرحلة ، يصبح المطلق
- لأول مرة - عينيا ، أى هو وحدة تضم التيمات المختلفة للإله الواحد ،
ولذلك يحدث الترابط بين الداخلى والخارج الذى كان مقتدا فى المراحل
المسابقة (٥٠) .

ويعتبر الفن المصرى القديم - خير مثال - للتعبير عن هذه المرحلة ،
ويرتكز الفن المصرى القديم فى تعبيره الى بعض الأفكار الأساسية ، وأول
هذه الأفكار ، فكرة الموت Death التى كانت تحتل مكانا بارزا فى الديانة
المصرية القديمة ، فالموت لديهم كان يمثل صيرورة الحياة ، لأنهم كانوا
يعتقدون أن كل شيء يسير فى الطريق الذى يقود الى الانطفاء التدريجى ،
والموت ، ولذلك كان المصريون يمجدون الألم ويعظمون الموت ، على أساس
أن موت كل ما ينخل فى عناد الطبيعة يعتبر طورا ضروريا فى حياة
المطلق (٥١) ، فلكى يتمكن المطلق من تخطى الموت (٣) ، فإنه يعاود الظهور
فى أشكال أسمى ، أى فى شكل وحدة إيجابية ، ولهذا فالموت هو جانب
من المدلول الشامل الذى يريدون التعبير عنه ، ولقد كان للموت مدلول
مزدوج لدى المصريين القدماء ، فهو - من جهة - يعنى الزوال المباشر لكل
ما هو طبيعى ، لأن الأشياء الطبيعية تموت ، ومن جهة ثانية ، فإن موت
الطبيعى وحدة ولادة شيء أسمى من الطبيعى شيء روحى متجرد من
العنصر الطبيعى المحض ، بحيث يصبح الموت جزءا لا يتجزأ من ماهية
الروح . ولذلك ينقل هيجل عن هيرودت قوله : « أن المصريين أول من
قالوا بخلود وأول من حاول حل مشكلة العلاقة بين الطبيعى
والروحى » (٥٢) .

والسمة الأساسية للفن الرمزى التى تظهر فى الفن المصرى القديم
هى التوافق بين المدلول ونمط التمثيل ، فليس الهدف من تصوير الأشكال
الطبيعية والأفعال الانسانية أن تمثل لذاتها بما فيها من خصوصية

Ibid : p. 346. (٥٠)

Ibid : pp. 348-349. (٥١)

(*) تحدث هيجل أيضا عن مملكة الموتى عند قدماء المصريين عن هاديس Hades
فى كتابه محاضرات فى فلسفة الدين . الترجمة الانجليزية ، ص ٢١٦ .
(٥٢) من المعروف أن هيجل كان يقول ما ينكره عن الفلاسفة والمفكرين من الذاكرة ،
لأن الكتاب عبارة عن محاضرات ، انظر النص الانجليزى لمحاضرات هيجل ، ص ٢٥٥ .

فردية ، بل ان الهدف أن تكون بحكم صفاتها التي يرتبط بها مدلول أوسع . - إشارة - الى الالهى وتدميحا له ، ولهذا تشكل جلدية الحياة والولادة والموت مضمونا ملائما للشكل الرمزي بمعنى الكلمة . ولكن اتحاد المدلول والشكل في الفن المصري القديم يختلف عن تطابق الهوية المباشرة الذي أشرت اليه في المرحلة الأولى ، لأن الوحدة - هنا - ليست وحدة مباشرة وإنما هي تطابق مسبتمد من الاختلاف ، ولهذا يبدأ الداخل في تأكيد استقلاله ويبحث عن نظيره أى عن انعكاسه في الطبيعي الخارجى الذى بدوره يجد انعكاسه في الحياة ومصائر الروح ، ولهذا تتوحد امكانيه التعرف على أحد العنصرين في الآخر ، أى التعبير بواسطة الداخل - الذى هو فى متناول الحس والخيال - عن مدلول الأشكال الخارجية . وكذلك تتوحد ضرورة الفن ، خصوصا الفن التشكيلي Plastic Art ، لأنه يصبح من الضرورى اعطاء الداخل شكلا خارجيا ، لا شكلا مسبق الوجود ، بل شكلا مبتكرا من قبل الروح ، وبهذا يصبح الشكل نتاجا للنشاط الروحى ، ولذلك فان الرمز - فى الفن المصري القديم - ليس غاية فى حد ذاته ، وإنما هو مستخدم فقط لتجسيد المدلول عينينا ، فالاختيار يقع على الأشكال المختلفة لا لتمثل ذاتها ، وإنما لكي تكون اشارات وإيماعات الى مدلولات أعمق وأوسع ، والرموز عند المصريين ليست خاصة بالفن التشكيلي الذى يستمد رموزه من الطبيعة وأفعال البشر فحسب ، وإنما توجد رموز أخرى أكثر تجريدا متمثلة فى العدد Number فالعددان سبعة واثنا عشر يتكرر استخدامهما فى الهندسة المصارية المصرية القديمة ، لأن العدد سبعة هو عدد الكواكب ، والعدد اثني عشر هو عدد الأقطار أو الأقطاب التى ينبغى أن يرتفعها ماء النيل ليخصب البلاد (٥٣) ، فنلاحظ وجود سبعة أعمدة فى العمارة المصرية ، ورمزية الأعداد لا نجدها لدى المصريين فحسب ، وإنما نجدها أيضا فى الميثولوجيا الاغريقية القديمة ، فأعمال هرقل الاثنا عشر ترمز أيضا - على ما يبدو - الى عدد أشهر السنة ، على أساس أن هرقل بطل بشرى متفرد يشخص مسيرة الشمس . ويبنى هيجل إعجابيه الشديد بالفن المصرى القديم الذى يتمثل فى العمارة والأهرامات والأنفاق التى كانت تبنى تحت الأرض ، ولكنه يتحفظ فى إعجابيه ، لأنه لم يستطع أن يحل الغاز الفن المصرى ولذلك نجله يقول :

« ان المصريين من بين سائر الشعوب التى درسناها حتى الآن ، الشعب الفنان الذى يملك موهبة سامية ، ولكن أعمالهم الفنية تبقى غامضة وخرساء جامدة ، وبلا صدى ، لأن الروح لم

يجد فيها تجسده الحقيقي ، ولا يعرف - بعد - لغة الروح
الواضحة الدقيقة ، (٥٤) .

وينظر هيكل للأهرامات على أنها بلورات هائلة الحجم ، وأشكال
خارجية خلقها الفن لتحمي شيئاً ما بداخلها ، وهي قبور الملوك والحيوانات
المقدسة ، مثل قبر أبيس Apis ، وإذا كان المصريون استخدموا الشكل
الحيواني ، فلقد استخدموه استخداماً رمزياً ، أي ليس لقيمته الذاتية ،
بل للتعبير عن شيء أعم ، ولذلك فإن كتابة المصريين الهيروغليفية تبدو
رمزية إلى حد كبير (٥٥) وهيكل يرى أن الرمزية الكاملة في الفن المصري
تظهر في تمثال ممنون Memnon ، وفي أسطورة أوزيريس وإيزيس ،
ويرى أنهما يرمزان إلى الشمس والنيل ، وهما مصدر الحياة في مصر ،
ولذلك يبدو الفن المصري القديم وكأنه سلسلة من رموز مترابطة ، بحيث
أن ما يتجلى مرة كمدلول لا يلبث أن يستخدم كرمز في مضمار مجاور ،
ولذلك فإن تفسيرها صعب ، ويبرر هيكل عدم فهمه للفن المصري بقوله :
« إن الآثار المصرية لا تحتوى على الغاز بالنسبة إلينا فقط ، وإنما بالنسبة
إلى الذين خلقوها أيضاً » (٥٦) ، ويعتبر « أبو الهول » هو رمز الرمزية
في مصر القديمة ، لأنه في مصر توجد أعداد متشابهة لا تقع تحت حصر
من أبو الهول يصطف بعضها إلى جانب بعض بالئات . ويميز هيكل بين
الحضارة المصرية والحضارة والحضارة الاغريقية عن طريق ذكره للأسطورة
الاغريقية التي تتناول « أبو الهول » بوصفه وحشاً يطرح الغازا على
أوديب ، الذي يعرف حل اللغز وهو الانسان فيصرعه (٥٧) ، ولهذا يرى
هيكل أن الحضارة المصرية كانت تجهل ذاتها ، بينما الحضارة الاغريقية
كانت تركز على مبدأ « اعرف نفسك » .

(ب) رمزية الجليل (Symbolism of the Sublime)

يرتكز هيكل في تحليله للجليل على التفرقة التي قنمها كانط بين
الجليل والجميل (٥٨) والتي تبين أن الجميل يرتبط لدينا بالموضوعات

Ibid : p. 354. (٥٤)

Ibid : p. 356. (٥٥)

Ibid : p. 360. (٥٦)

Ibid : p. 361. (٥٧)

(٥٨) خصص كانط الكتاب الثاني من مؤلفه « نقد ملكة الحكم » لتحليل الجليل
Analytic of the Sublime والحكم عليه . انظر الترجمة الانجليزية من ص
٩٠ - ٢٠٢ من الطبعة المشار إليها سابقاً ، ولم يكن كانط من اثار القضية ، وإنما
نجدها مثارة قبله لدى لونغينوس Longinus ، (٢١٢ - ٢٧٢) الذي كتب مؤلفاً

المحددة ، أى التى توجد فى صورة متناهية ، بينما يرتبط الجليل بالموضوعات اللامحددة أو اللامتناهية ، ففي الجليل يرتبط سرورنا بالكيف ، فى حين يرتبط سرورنا فى الجميل بالكم ، وقد التقط هيجل الانفصال الذى يقول به كانط بين الجليل وملكة الفهم (٥٩) ، لكى يحل الأفعال الفنية التى ترفع المطلق الى ما فوق الموجودات المباشرة كلها ، وبالتالي لا يمكن ملكة الفهم أن تتمثله ، لأن هناك انفصالا بين الموجود فى ذاته ولذاته وبين الحاضر الحسى ، أو الوجود المباشر ، الذى يستطيع ملكة الفهم أن تتمثله ، وبالتالي فإن هذا الانفصال هو الأساس الروحى الذى يقوم عليه « فن الجليل » ، لأن هذا الفن لا يقوم على علاقة الانسان بالموضوعات الخارجية وإنما على حالته النفسية التى تطمح الى الوحدة مع المطلق من خلال وحدة الوجود Panthenism (٦٠) .

فالمضمون الجديد الذى نلقاه فى رمزية الجليل يتبدى فى صورة المدلول أو الواحد (الكل الجوهرى) ، وهو الفكر المحض ، وبالتالي فليس فى امكانية هذا الجوهر أن يجد شكله فى العالم الخارجى ، بمعنى تسامى Sublimity هذا الجوهر على الظواهر الفردية ؛ ولذلك فالعيار الذى يقدمه هيجل كأساس لتفسير وتقسيم فن الجليل ، هو العلاقة المزدوجة بين الجوهر من حيث هو مدلول Meaning ، وبين عالم الظواهر الحسية (٦١) .

= بعنوان « فى الجليل » (انظر الترجمة الانجليزية لدرويش فى كتاب
Classical Literary Criticism. Penguin, 1965. كتاب :

ونجد ايضا دراسة الكاتب الانجليزى برك (١٧٣٠ - ١٧٩٧) الذى كتب دراسة
نفسية ولسيولوجية عن الجليل تحت عنوان :

« A Philosophical Inquirey in to the origin of iur Ideas e
E. Burke

والفرق بين دراسة كانط ودراسة برك ، ان كانط درس الجليل من خلال
فلسفته الميتافيزيقية ، بينما حرص برك على اظهار الطابع النفسى والعضوى لعملية
الاحساس بالجلال ، وقد أوضح كانط فكرته فى دراسة له بعنوان ملاحظات حول الشعور
بالجميل والشعور بالجلال .

See : I. Knox : Aesthetic Theories of Kant Hegel and Schopenhauer,
p. 164- F.

• (٥٩) والاشارة الى كتاب كانط نقد ملكة الحكم فقرة ٢٢ .

Hegel : Aesthetics, p. 362.

Ibid : p. 364.

(٦٠)

Ibid : p. 363.

(٦١)

ويرصد هينجل نوعين من العلاقة ، أحدهما : علاقة سلبية ، تجعل من الجواهر أو الالهى متساميا تماما عن الظواهر الخاصة ، لأنه من حيث هو جوهر وماهية مجرد من كل شكل وبالتالي لا يمكن تمثيله عينيا .
 وثانيهما : علاقة ايجابية ، تجعل من الجواهر الالهى مجائسا للظواهر الفردية ، وهذا ما نجده في فن وحدة الوجود ، أو الحلول الذي ظهر في الهند ، وفي الشعر الفارسي الاسلامي ، وفي الغرب المسيحي ،
 والعلاقة السلبية الأولى بين الله والعالم نلتقى بها في الشعر العبرى Hebrew Poetry الذي يمتلئ بالتمجيد لله وقدرته وعظمته ، وهذا يلغى مجايسة المطلق الايجابية في الأشياء المخلوقة ، ويرى في الجواهر الواحد - بما هو جوهر - أنه هو رب العالم وسيدته ، لأن كل المخلوقات تعتبر بالقياس الى الله مجردة من كل قدرة ، فهو - الجواهر - الباقي ، وكل المخلوقات فانية ، والعالم - في مجمله - عنصر سالب ، مخلوق من قبل الله وتابع لله ، وفي خدمة الله ، والله هو الجواهر الوحيد الحقيقي الذي يؤلف بدلول الكون بأسره . والانسان لا يستطيع أن يتصور الله كجواهر الا اذا تحرر من حضور الظواهر الفردية فيه ، حتى يستطيع أن يتصور الله ، كجواهر ، متجردا من الشكل الطبيعي والحسي ، والانسان - بوصفه مخلوقا - لا حق له في الوجود الا من خلال الله ، الذي يهبه كل شيء ، ولذلك فالمخلوق هو العاجز ، والله هو القوي القادر . وهذه العلاقة بين المخلوق والخالق هي التي تعطى الفن أساسا لمضمونه ، ولأشكاله ، ويقطع هذا الطابع الجليل بالمعنى المحدد للكلمة (٦٢) .
 ويمكن أن أوضح هذا ، اذا فهمنا العلاقة بين جمال المثال Beauty of the Ideal ، وبين الجليل ، ففي العمل الفني الجميل ، نلتقى بالخارج وهو يستوعب الداخل ، بحيث يمكن أن نقيم علاقة تطابق بين الخارج والداخل ، بينما في الجليل نجد على العكس من ذلك ، فالخارجي الذي يتجسد فيه الجواهر يشغل مرتبة أدنى ، ويكون تابعا للجواهر ، بحيث نجد أن المدلول الداخلي يحتل مكان الصدارة ويتمتع باستقلال وحرية ، لا يستطيع الخارج أن يحتويها (٦٣) ،

وإذا كان الشكل يلعب الدور الرئيسي في الفن الرمزي ، نجد أن المدلول أو الداخل يقوم بالدور الرئيسي ويعارض الشكل الخارجي في فن الجليل ، لذلك فان عدم التطابق أو التعارض بين المدلول والشكل يعني - في فن الجليل - أن الله لا يمكن أن يتطابق مع الواقع الخارجي ، ولهذا

Ibid : p. 364.

(٦٢)

(٦٣) عبر كمانط عن هذه الفكرة أيضا ، حين بين أن الجميل يعتمد على رؤيتنا

الخارجية للأشياء . بينما الجليل يعتمد على احساسنا الداخلي .

إذا أراد الفن أن يتناول هذه العلاقة - بين الله والعالم - فإنه يوصف بأنه فن مقدس ، لأن رسالته الوحيدة هي تمجيد الله . ونلاحظ - هنا - أنه ليس هناك مكان للفنون التشكيلية ، لأنه لا يمكن رسم صورة عن الله ، وأقصى ما يمكن أن يتم التعبير عنه ، يكون بالكلمات أى بالشعر . وقد تمثل هذا بشكل واضح في الشعر العبري ، فالله هو خالق الكون ، وهذا أفضل تعبير عن الجليل لديهم ، ولذلك تختفى لديهم فكرة التناسل أو الولادة الطبيعية أو الخلق الذاتى للأشياء ، لتحل محلها فكرة الخلق من قبل وسلطة روحيين ، ومثال ذلك نجده في التوراة : « قال الله للنور : كن فكان النور » (٦٤) ، وفي هذا التصور نجد أن المعجزات هي التعبير النوعي عن قدرة الجليل ، لأن أى معجزة في الطبيعة هي من فعل إرادة الله وانصياع الطبيعة لإرادته .

ولذلك - كما في مزامير داود - فالكل باطل ، ولا يبقى الا الله ، ذو الجلال والاکرام ، وكل ما هو موجود ، إنما هو موجود بقوة الله ، وليس لوجود الانسان من غاية سوى الشهادة على تمجيد الله وتعظيمه ، ولذلك تحاول أن تتسامى كى تسبح الله (*) .

ويلاحظ أن فن الجليل يعتمد على التمييز بين الانسان المتناهى ، والله لا متناهى ، لذلك تشتتله حاجة الانسان الى الشريعة ، لأنها توضح التمييز والفصل الواضح بين الله والانسان ، وبالتالي يمكن للانسان أن يتسامى حين يستجيب لتعاليم الشريعة التي أنزلها الله . وبذلك يضمن على علاقته بالله طابعاً ايجابياً ، ويدرك أن الجانب السلبي من حياته هو نتيجة لتمرد على الشريعة (٦٥) ، وفي العلاقة الايجابية الثانية بين الله والعالم ، حيث يتم تصور الجوهر على أنه محايث لجميع أغراض مخلوقاته ، وكل وظيفة للأشياء هي تمثيل الاله الواحد ، لأنها منبثقة عنه ، وهذا ما يسميه هيجل وحدة وجود في الفن أو حلولية الفن Pantheistic Art والمقصود بالحلول أو وحدة الوجود هنا ليس هو الكل الذي ينتج عن اجتماع أشياء لامتناهية ، وإنما المقصود هو الواحد الجوهرى المحايث للأشياء ، ولكن بصرف النظر عن خصوصياتها وواقعها المتعين .

وتعنى وحدة الوجود في الشرق تصور الوحدة المطلقة بين الالهى وبين جميع الأشياء المنصهرة في هذه الوحدة ، وذلك بوصفها الوجود

Ibid : p. 373.

(١٤)

(*) ينكر هيجل المزموذ الرابع بعد المائة للدلالة على شرح المعانى السابقة .

Ibid : p. 377.

(١٥)

الأيمثل والأكمل لكل الموجودات الممكنة ، والواحد (الله) هو الذى يجمع
 فى ذاته كل الأشياء كافة ، بينما كل شيء فردى ليس هو الواحد (الله) ،
 ولذلك فالله هو الحياة والموت ، وهذا التصور - كما ها الحال فى فن
 الجبيل - لا يجد تعبيره سوى اعنود انشليبي وانما هى الشعر ، حيث
 يظهر هذا فى الشعر الهندوسى ، لاننا نجد أن الآثار الشعرية الهندوسية
 تبرز تمثلات وحدة الوجود الخالصة التى تبرز محايشة الله فى
 الموضوعات ، وادا كان الواحد والذامل يتمثل سده أنجوس فى عنصر حسي
 هو النور Light فاننا نجد الواحد « براهما » عند الهندوس مجردا
 من الشكل ، ولا يمكن تصويره الا بفضل تجسده فى التنوع النهائى
 لظواهر العالم الحسى (٠ ويورد هيجل هنا نصا من الماهيا بهاراتا (٢)
 وهو بهاسجا فادرجيننا Bhagavad Gita (***) ، وفيه يقول الاله :
 (أنا الكلمة فى الكتب المقدسة ، أنا الرجولة فى الرجل ، أنا الرائحة
 الخالصة فى التراب ، الضياء فى السنة الذهب ، أنا الحياة فى الكائنات
 جميعا ، والتأمل لدى الناسك) (٦٦) .

ويرى هيجل أن وحدة الوجود ترتقى وتتجاوز ما صاغه الهندوس
 فى الشعر الاسلامي (***) لأنها ترقى الى مستوى أعلى ، وتعبير عن ذاتية
 أعمق ، فالشاعر المسلم الفارسى يسعى الى استشفاف الالهى فى الأشياء
 المخلوقة كلها ، وحين يستشفه فيها فعلا ، فان الشاعر يتخلى عن ذاته
 (الأنا الخاصة به) ، لكى يعقل فى الوقت ذاته ، أى يدرك الله فى داخله ،
 بمعنى أن يرى الله فى نفسه هو (٦٧) ، وهذا ما يعود عليه بالجوانب
 الباطنية الصافية ، والسعادة الحرة ، حين يتخلى عن خصوصيته الذاتية
 الفردية ليستغرق فى الله الأزل المطلق ، وهذا الاستغراق وهذه الحياة
 التى ملؤها الغبطة البهيجة هى التصوف . والحب الذى نجده فى شعر
 جلال الدين الرومى يعبر فيه عن الانسان الذى يستغرقه حب الله ، فيرى

(*) ملحمة هندية سنسكريتية مؤلفة فى مائة وعشرة آلاف بيت مزدوج ، وهى نقص
 صراع فرعين من الأسرة المالكة فى مملكة هستينانور . ويقال انها ألفت فيما بين ٢٠٠ ق م
 ٢٠٠ بعد الميلاد .

(**) قسم من الماهابهاراتا ، يعلم فيها الاله كريشنا Krishna اتباعه طرق
 التأمل والتفانى وصلاح الاعمال .

Hegel : op. cit., p. 387.

(٦٦)

(***) يسمى ميهجل الشعر الاسلامى بالشعر المسمى Mohammedan Poetry

وهو يقصد الشعر الصوفى الفارسى .

Ibid : p. 389.

(٦٧)

كل شيء مغسورا بهذا الحب ، وهذا ما نجده أيضا في شعر شمس الدين محمد حافظ (١٣٢٠ - ١٣٨٩) الذي يمجده الألم والتخلي عن الأنا لكي يسبح بقدره الله . وتكتسب الأزهار والأحجار الكريمة معان مختلفة عما نستعمله نحن في حياتنا اليومية ، وتصيح لها دلالات صوفية جديدة . وتوجد هذه الروح - أيضا - في الشعر الفارسي الحديث (٦٨) .

(ج) الرمزية الواعية : Conscious Symbolism

تختلف الرمزية الواعية التي تنبئ في صورة الفن المجازية أو التشبيهية ، Comparative Art عن الرمزية اللاواعية التي تنبئ في عمارة الهندوس ، وعن رمزية الجليل الذي يتبئ في الشعر الصوفي ، في أن الرمزية الواعية لا تعي المدلول فحسب ، وإنما تؤكد أيضا - بشكل صريح - على وجود تمايز بينه وبين تمثيله الخارجى ، فالمدلول Meaning لا يتبئ بشكل جوهري في الشكل المعطى له كما هو الحال في فن الجليل Sublime Art ، وإنما العلاقة بين المدلول والشكل - في الرمزية الواعية - تكمن مصدرها في ذاتية الشاعر ، أى في الطريقة التي يتناول بها موضوعا خارجيا ، وفي قدرته على الابتكار ، ويمكن للشاعر أو الفنان - هنا - أن يجعل نقطة انطلاقه ظاهرة حسية يعطيها مدولا روحيا ، أو فكرة أو تمثل داخل ، يضمن عليها شكلا مجازيا (٦٩) .

وإذا كان هيجل يطلق على الرمزية الواعية « الفن التشبيهي أو المجازى » فإنه يقصد بذلك ، أن الفنان يستطيع أن يقيم علاقة ما بين صورتين تعينتهما متماثلة - أى أن ما يميز هذه المرحلة هي الكيفية التي يتم بها الربط بين المدلول والشكل ، فالفنان يستختم الطبيعة الباطنية للظواهر الخارجية - على سبيل التشبيه - بهدف تجسيد المضمون غينيا ، نه يريد أن يقارب بين تلك المدلولات وهذه الظواهر الخارجية . والعمل الفنى في الرمزية الواعية هو الذى يبرز الانفصال والمتقارب معا بين المدلولات وأشكالها العينية ، ولا يصبح المطلق هو الموضوع الوحيد الذى يستمد منه مضمون العمل الفنى ، كما هو الحال في فن الجليل ، ولكن توجد مدلولات معينة ومحددة بدلا منه . ولذلك فالعلاقة التي تقابلنا

(٦٨) يرجع هيجل السبب في صفو جوته وتركيزه الداخلى في اعماله الانبية الى تأثيره بالشرق ولذلك فان الديوان الشرقى للمؤلف الغربى ، هو فيض حر لعاطفة ، غير مكتبة بأى قيد .
See : Hegel : Aesthetics , p. 370.

Ibid : p. 378.

— هنا — بين المدلول والشكل ، ليست هي نفس العلاقة التي تقابلها في الرمزية اللاواعية ، وفي الابتداعات الجلييلة .

والرمزية الداعية هي فن مركب ينطوي على صور الفن الرمزي الأخرى التي سبق الاشارة اليها ، ولكن هذا لا يعنى أنها شكل فنى أعلى في الدرجة من المراحل الأخرى ، بل يمكن أن نرى فيها شكلا فنيا أقل سموا من صورة فن الجليل ، لأنها تفتقر الى الغوص فى الأعماق المليئة بالأسرار ، والمليئة بالرمز بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، والرمزية الواعية تركز فى شكلها ومضمونها الى النثر فالشكل يتمثل فى الحكاية النثرية ، والمضمون يستمد من موضوعات الحياة اليومية النثرية أيضا (٧٠) .

والحقيقة أن هذه العلاقة بين أشكال وصور الفن الرمزي فى المراحل الثلاث ، تذكرنا بالعلاقة بين الفن والدين والفلسفة ، فعلى الرغم من أن الفلسفة هي صورة مركبة عن الحقيقة المجردة ، فان هذا لا يعنى أن الفلسفة أسمى من الفن والدين ، فكل منهما يقدم الحقيقة — أيضا — ولكن فى صورة مختلفة عن الآخر وكذلك الحال مع الرمزية الواعية ، تقسم أحد مراحل الرمزية التي تقوم على التشبيه والمجاز ، ولكن هذا لا يعنى أنها أسمى أو أرقى من المراحل والأشكال الأخرى للرمز ، التي تتمثل فى فن الرمزية اللاواعية ، ومبسات فن الجليل ، بل ان موضوعات الرمزية الواعية محبودة ، لأنه لا يمكن أن يكون الله أو المطلق مضمونها ، بل يحل محله موضوعات أخرى ذات طبيعية محددة .

والسبب فى تسمية هيجل لهذه المرحلة بالرمزية الواعية ، هو أن الفنان يعى ويدرك الانفصال بين الشكل Shepe والمدلول Meaning والعلاقة بينهما لا ترجع الى المدلول أو الى الشكل ، وإنما ترجع العلاقة الى عنصر ثالث هو الفنان الذى يكتشف من خلال حدسه الذاتى وشائج القربى بينهما . ونقطة انطلاق الفنان لرؤية العلاقة بين الشكل والمضمون هي التي تحدد صورة الفن الذى يقدم من خلالها نتاجه الإبداعي ، فإذا كان الفنان ينطلق من الواقع الخارجى فانه يقدم فن فى صورة الحكاية الرمزية Fable والمثل الرمزي Parable ، والقول الماثور Proverb والحكاية الأخلاقية Apologue أما إذا اتخذ الفنان نقطة انطلاقه من المدلول ، أو من فكرة أو تمثل داخلى ، فانه ينتج فنه فى صورة اللغز Riddle والتمثيل الرمزي Allegory والصورة الذهنية Image

الاستعارة Metaphor (٧١) وبعد أن يستعرض هيجل مختلف الصور التي تتبدى فيها الرمزية الواعية ، فإنه يستعرض أيضا الفنون المختلفة التي أدت الى زوال الفن الرمزي ونفيه ، لكي يحل محله الفن الكلاسيكي ، وهذه الفنون هي الشعر التعليمي والشعر الوصفي ، وفيهما يحل الفصل النهائي والواعي بين المدلول والشكل ، بحيث يبدو الشكل مجرد زينة خارجية للمدلول الذي يمكن أن يقدم في ضوء ملكة الفهم (٧٢) .

وحيث ينطلق الفنان - في تمثيل عمله الفني - من منطلق خارجي ، فان ما ينشده ليس ابراز المطلق من خلال تصوير تعارضه الكلي مع جزئية الأشياء وعرضيتها ، لأن الفنان يقف على أرض تنامي الوعي وتناهيه هو أيضا ، ولهذا فهو لا ينظر للطبيعة بوصفها تعبيراً عن الالهى ، وتجلياً له ، وانما أصبح ينظر للطبيعة بوصفها وسيلة للمنافع البشرية ، أى مجرد وسيلة للحصول على ارادة الالهة لصالح المنافع البشرية ، وهذه الرؤية للأشياء تقدم على أساس الاقتناع بتطابق المطلق والطبيعي ، ولكنه تطابق تلعب فيه الغايات الانسانية الدور الرئيسى ، ولذلك فالعراق Vates (وهى كلمة لاتينية تعنى العراف والنبى والمتنبئ والشاعر معا) لا يقوم بتأويل الظواهر الطبيعية الا بهدف الغايات العملية للأشياء (٧٣) . وهذا يعنى أن الرمزية الواعية تتناول الموضوعات الطبيعية والبشرية التي يمكن أن تكون تعبيراً رمزياً عن مدلول عام ، أى ذات صلة بمذهب أخلاقي أو حكمة من الحكم ، أى المقصود هنا بالرمزية الواعية هو التأمل في الطريقة التي تتم بها المصالح الانسانية ، ولذلك فان هيجل يتناول - هنا - الحكايات الرمزية Fables عند ايسوب (*) بوصفها نموذجاً يمثل هذه

Ibid : p. 282. (٧١)

Ibid : p. 282. انظر : (٧٢)

Ibid : p. 384. (٧٣)

(*) ايسوب Aesop هو كاتب الحكايات الاغريقي المشهور ، ويقال انه عاش في القرن السابع والسادس قبل الميلاد ، كان عبداً ثم اعتق ، وحكم عليه بالموت ، وهو شخصية شبه اسطورية ، اختلف الباحثون في نسبة هذه الحكايات اليه ، وكما يشير هيجل فانه ليس هناك دليل قاطع على أن مؤلف هذه الحكايات هو ايسوب نفسه . ونكر هيجل عنه ، انه كان عبداً قبيح الشكل وأحجب ، ويقال ان مسقط رأسه كان في قريجة ، أى في بلد يمكن اعتباره - من وجهة نظر هيجل - بلد الانتقال من الرمزية الطبيعية الي وعى الانسان بذاته ، والوعي بكل ما هو زوحى أيضا ، ولهذا كان يرى في العالم الحيوانى الطبيعي شيئاً جليلاً والهيأ وهو يشترك في هذا مع المصريين والهنودوس . وتوجد ترجمة عربية لحكايات ايسوب قام بها د . مختار الوكيل ، مراجعة د . عبد الحميد يونس ، سلسلة الف كتاب ، الكتاب رقم ٨١ ، لجنة البيان العربى . القاهرة ١٩٥٦ .

الكيفية في تصور العلاقات التي تقوم بين الظواهر الطبيعية مثل الحيوانات بحيث تعبر عن الحياة الانسانية . ولهذا تؤلف حكايات ايسوب تمثيلا لحالة أو وضع من أوضاع الطبيعة ، أو حادث من حوادث العالم الخيواني ، التي لم تخترع بشكل جزافي ، وإنما حدثت فعلا ، بعد أن تم رصدها بدقة ، وهذا هو الشرط الأول للحكاية الرمزية ، فالحكايات ذات المغزى الأخلاقي لا يجوز اختراعها ، وإذا كانت مخترعة ، فلا بد أن تكون غير متناقضة مع ظواهر مماثلة موجودة في العالم الطبيعي ، ولا بد أن تروى بشكل معين يساعدنا في استخلاص مغزى عام منها ، يمكن أن يعود بالفائدة والنفع على الحياة البشرية ، لاسيما في جانبها العملي والأخلاقي ، وهذا هو الشرط الثاني ، أي أنه يجب أن تروى بحيث تبدو وكأنها حدثت فعلا . ويذكر هيجل عدة أمثلة على هذا المفهوم الخاص للحكاية الايسوبية ، مثل حكاية السنونو (*) وحكاية الثعلب والغراب ، وحكاية البنسر ، ونلاحظ أن هذه الحكايات تركز الى أساس طبيعي وواقعي .

ويوجه هيجل كثير من النقد الى حكايات ايسوب بوصفها أعمالا فنية ، ومن هذا النقد ، ان المرء قد يستطيع - في كثير من الأحيان - أن يستنتج من الحكاية الواحدة عدة تعاليم قد لا تتفق دائما مع بعضها (٧٤) . وكذلك أن حكايات ايسوب تخالف أبسط تعاليم الفن ، وهي أنه لا يجوز للفنان أن يفصح بشكل مباشر عن تعاليمه الأخلاقية ، وإنما لا بد أن يقدمها بشكل خفي ، بحيث يشارك المتلقي للعمل الفني في إبراز القيمة الأخلاقية ، بينما نجد حكايات ايسوب تقدم الموعظة الأخلاقية بشكل نثرى مباشر ، ولهذا فإن أهم ما قدمه ايسوب للفن ، أنه - على يديه - ظهر النثر الى حيز الوجود ، لأن الحكايات التي قدمها ايسوب من طبيعة نثرية ، ويضيف هيجل الى هذا عيبا ثالثا يأخذه على حكايات ايسوب ، وهي أنها تفتقد الى التصميم . Design ، لأنها لم تكتب الا بهدف تعليمي

(*) يذكر هيجل هذه الحكاية ولحواها ، ان طيور السنونو ايمرت وهي بصحبة طيور آخر فلاحا يئثر بنور الكتان الذي سيحبل منه الحبل ، الذي يتم به صيد الطيور ، وبما أن السنونو طيور فطنة فقد حلفت وابتعدت ، أما الطيور الأخر فلم تأبه للخطر ، بل لبثت حيث هي لا مبالية ، وانتهى الأمر بها الى الوقوع في الأسر ، والأساس الطبيعي الذي تركز اليه هذه الحكاية هو أنه - في الواقع فعلا - تطير السنونو مع ابتداء الخريف الى البلدان الدافئة ، ولذلك تكون غائبة حين يبدأ موسم صيد الطيور ، وبالطبع ايسب هناك علاقة بين الهجرة ويئثر بنور الكتان وإنما هي غريزة طبيعية في هجرة طيور السنونو .

See : Hegel : Aesthetics, pp. 385-386.

Ibid : p. 387.

(٧٤) انظر :

سرف ولذلك تنحول الحيوانات فى الحكايات الى مجرد أداة ووسيلة
لايراز الهدف الأخلاقى (*) (٧٥) .

ولكن من النماذج الجيدة للحكاية الرمزية Fable التى تختلف عن
حكايات ايسوب ، التى يشير إليها هيجل هى قصة « رينكه » Raynard
وترجع أهمية هذه القصة الرمزية الى أنها تجسد روح العصر التى كانت
تسود العصر الوسيط فى أوروبا ، حيث سادت الفوضى والانحلال
والعنف ولذلك كان الحيوان هو أقرب وأحسن تعبير عن هذا الحال ،
ولذلك فان المضمون الانسانى للعصر يعرض من خلال جملة من الأحوال
والطبائع الحيوانية بدلا من تقديمه فى صورة مجردة .

وفى هذا العمل تختلط الكوميديا بالتهكم والسخرية المريرة
مما يجرى فى العالم ، ولهذا فهى تمثيل أمين وجيد لما يجرى فى المجتمع
الانسانى بعد نقله الى العالم الحيوانى (٧٦) .

(*) لا يترك هيجل أى قضية ترد من القضايا المتعلقة بالفن ، مهما صغر شأنها ،
فى حدينه ، الا ويتوقف عندها ويحللها ويظهر أبعادها ، وهذا ما يظهر لنا الجانب
الموسوعى فى تفكيره ، ويتضح هذا فى مناقشته لقضية « استخدام الحيوانات فى الفن
بشكل عام » ، فىرى أن الغرض الوحيد لاستخدام الحيوانات فى الفن هو استخدامها
كوسيلة للتعلم ، وإضفاء شكل ممتع ومفهوم من قبل الناس للتعاليم التى يقدمها الفن ،
ولكن قد تكون هذه الوسيلة مستحيلة إذا نسبتا للحيوانات طبيعة غريبة عنها ، وتكمن
أهمية حكايات الحيوانات فى أنها تعطى للوقائع المعروفة معنى أعم وأعمق من المباشر
والمفارقة بين الطبيعة الحيوانية ومظهرها الخارجى وبين الطبيعة الانسانية هى التى تجلب
لنا الشعور بالاهتمام والاعجاب بها .

ويرى ليستج Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١) أن استخدام الحيوانات فى الفن
يجعل العمل الفنى مختصرا ومفهوما ، لأن استخدام الكاتب لصفات الحيوانات « كمكر
الثعلب » يبعده عن استخدام التجريدات الذهنية ، ويلبس هذه الصفات شكلا عينيا ،
والوجه الحيوانى يبقى قناعا Mask يهدف الى أضفاء مدلول الحكاية أو الى جعله
أكثر قابلية للإدراك والفهم .

(انظر هيجل المحاضرات الترجمة الانجليزية ، ص ٢٨٩ ويمكن أن نضيف أن بريخت
من أبرزه ممثلى الدراما الملحمية الذين استفادوا من هذه الفكرة عن طريق استخدام
الأقنعة وتوظيفها فى العمل الفنى .

Ibid : p 388.

(٧٥)

Ibid : p. 390.

(٧٦)

ويرى هيجل أن هناك قاسما مشتركا بين المثل الرمزي Parable (*) و « الحكاية الرمزية » Fable ، فكل منها يقتبس أحداث من الحياة العادية ويعطيها مدلولاً أسمى Highed ، وأعم يهدف جعل هذا المدلول واضحا ، وقابلا للادراك من خلال هذه الأحداث الفردية واليومية . ولكن يختلف المثل الرمزي عن الحكاية الرمزية في كونه لا يبحث عن الوقائع في عالم الطبيعة والحيوان لكي يستخلصها ، وإنما يختار من الأعمال والأحداث الانسانية حادثا ما ويضفي عليه مدلولاً أرفع وأسمى ، وهذا ما نجده في الأمثال الرمزية التي تضمنتها الأناجيل (**).

ومثل هذا المضمون نجده أيضا في قصة « بركاشيو » المشهورة Decameron (***) التي استخدمها ليبنج في مسرحية « ناثن الحكيم » ، لكي يدلل على انعدام الفروق بين الديانات الثلاث (اليهودية والمسيحية والاسلام) .

أما القول المأثور أو الشائع Proverb (****) فهو يحتل مكانة وسطى بين الحكاية الرمزية Fable والحكاية الأخلاقية (Moral Fable Apologue) لأنه يمكن أن يتحول إلى حكاية رمزية أو حكاية أخلاقية ، وهو يفصح عن واقعة فردية مقتبسة غالبا من الحياة الانسانية اليومية ، لكن بعد أن

(*) المثل الرمزي : هو قصة رمزية بسيطة ، غالبا ما تدل على مغزى أخلاقي ، ومن أشهر أمثلتها أمثال : السيد المسيح الواردة في الأناجيل الأربعة ، والمقصود بهذه الكلمة في اللغة الانجليزية والفرنسية أمثال السيد المسيح ، وهو نفس المعنى الذي استخدمه هيجل . انظر مجدى وهبة معجم مصطلحات الأدب ، ص ٢٨٠ .

(**) يشير هيجل إلى مثل الزارع الذي ورد في الأصحاح الثالث عشر من انجيل متى فنلاحظ أن الأمثال التي استخدمها السيد المسيح لتوصيل تعاليمه إلى الناس مستمدة من العالم الانساني واقعاه .

(***) بوكاشيو (١٣١٢ - ١٣٧٥) كاتب ايطالي ، مؤلف كتاب الديكاميرن Decameron وهي مجموعة من القصص التي يصف فيها حياة الناس المترفين الذين يتكالبون على اللذات وصفا ساخرا See : Hegel : Aesthetics, p. 392.

(****) يقصد بهذا المصطلح القول المأثور أو المثل الشائع الذي نصادفه في حياتنا اليومية ، وهو عبارة موجزة يتداولها الناس . وتتضمن فكرة حكيمة ، وتصاغ عادة بأسلوب مجازي يستميل الخيال ويسهل حفظه مثل « القرش الأبيض ينفذ في اليوم الأسود » انظر مجدى وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، ص ٤٤٨ . and see : Hegel : op. cit., p. 392.

يعطيها الحياة ومثال ذلك من حفر حفرة لأخيه وقع فيها
• (٧٧) Who digs a grave for another falls in to it himself

اطعمني فأسقيك وغيرها من هذه الأمثال ، وقد ألف جوته عددا
كثيرا من هذه الأمثال: (٧٨) •

أما الحكاية الأخلاقية Apologue فهي عبارة عن مثل رمزي يستخدم
واقعة خاصة لكي يعبر عن المغزى العام المتضمن في هذه الواقعة الفردية ،
ومثال ذلك نجده في رواية جوته « الله والراقصة » ، فهي حكاية أخلاقية
تتحدث عن مريم المجدلية الثابتة ، ولكن بعد تحويرها وفق نمط التمثيل
الهندوسي ، وفي الحكاية الأخلاقية يتوالى سرد القصة الى أن ينبثق المغزى
من تلقاء نفسه في النهاية بعيدا عن كل تشبيه (٧٩) •

أما مسخ الكائنات Metamorphoses فهو عبارة عن تأليف رمزي
أسطوري ، يتم تأويل الشيء الموجود في الطبيعة على أنه يمثل وجودا روحيا
ساقطا ، أو معاقبا ومثال فيلوميليا Philomela (وهي من الميثولوجيا
الاغريقية التي تحولت الى سنونو) ونرجس وغيرها من المخلوقات التي
مسخت الى أشياء أخرى لارتكابها خطأ أو جريمة ما ، وهكذا فإن الأشياء
الطبيعية مثل الجبل أو النهر لا ينظر إليها من الناحية الخارجية وإنما
نضفي عليها مضمونا محددًا ، فالصخر الذي مسخت إليه نيوبيا (*) ليس
مجرد حجر وإنما أم تبكي أولادها ، ويميز هيجل بين مسخ الكائنات في
الرمزية اللاواعية وبين مسخ الكائنات في الرمزية الواعية ، فالمسح
للكائنات في الرمزية اللاواعية لا يقدم مضمونا روحيا للشكل ، وإنما
يتخذها طورا انتقاليا ، بين الأساطير الرمزية وبين الأساطير بالمعنى المحدد
لهذه الكلمة ، بينما مسخ الكائنات في الرمزية الواعية كما نجده في
« مسخ الكائنات » لوفيدديوس (٤٣ ق م - ١٨ بعد الميلاد) يعطينا
بعلا روحيا وأخلاقيا (*) ، وهكذا ينهي هيجل جولته في صور الفن الرمزي

Ibis : p. 392. (٧٧)

Ibis : p. 392. (٧٨)

Ibid : p. 393. (٧٩)

(*) نيوبيا في الميثولوجيا الاغريقية ، ملكة فريجيا الاسطورية ، سخرت من ليتور
التي لم يكن لها سوى ولدتين : ابولون وأرتميس ، وقد انتقم هذان الولدان لامهما فقتلا
ابناء نيوبيا السبعة وبناتها السبع ، وحول الاله نيوبيا الى جمثال باه •
(*) قام د. ثروت عكاشة بترجمة عملي أوفيد. « مسخ الكائنات » و « فن النهوى »
من اللاتينية الى اللغة العربية : and see : Hegel : op. cit., p. 393-395.

التي يقدمها الفنان الذي يتخذ من الواقع الخارجى والظواهر العينية نقطة إنطلاق له .

ويعرض هيكل بعد ذلك لصور الفن التي يقدمها الفن الرمزي حين يتخذ الفنان من المدلول نقطة انطلاق له ، بمعنى أنه يبدأ من العنصر الداخلى ، أى التمثلات والأحاسيس والتأملات ، وهذا العنصر الداخلى هو شيء موجود فى الوعي وبحكم استقلاله عن الخارجى ، فإنه تكمن نقطة انطلاقه فى ذاته ، وحين يبدأ من المدلول ، يبدو التعبير - أى الواقع الخارجى - ، وكأنه وسيلة مستحارة من العالم العينى لكن يتم تحوير المضمون المجرد الى موضوع للتمثيل الفنى ، ويلاحظ هيكل أن العلاقة بين المدلول والشكل - هنا - هي علاقة ذاتية ، لأن الفنان يحرص على إبراز المدلول بواسطة شكل معين ، وهذا لا يتفق مع العمل الفنى الحقيقى الذى يركز الى انصهار المضمون والشكل ، النفس والجسم ، الداخلى والخارج واتحادهما ، أما - هنا - فعلى العكس من ذلك ، فكل شيء يركز على انفصال الشكل عن المضمون ، ولهذا يتجلى الفن فى هذه المرحلة بوصفه تعبيرا ذاتيا عن الشاعر ، أى بالمعنى الحر فى كلمة الصانع Poet (**) .

ولهذا يمكن أن نميز - فى هذا الأعمال التي يختار الفنان فيها شكلا معيناً لكي يقدم مضمونه - بين الأجزاء الضرورية فى العمل الفنى ، وبين الأجزاء الثانوية التي أضافها الشاعر الى هذا العمل الفنى على سبيل زخرفة المضمون الذى يقدمه ، مثل استخدامه للمحسنات الابدعية ، لهذه المحسنات تضعف العمل الفنى - من وجهة نظر هيكل - على الرغم من أنها تعتبر عند القدماء من مقومات الشعر التقليدية ، لأن المدلول لا بد أن يهيمن على الصورة التي ليست فى النهاية سوى وسيلة لإظهاره (٨٠) ، ولذلك يناقش هيكل هنا الأساليب المختلفة التي يستخدمها الشاعر لإبراز المدلول مثل اللفظ Riddle ، والتمثيل الحكائى Allegory (*) ، وفيها يتغلب المدلول المجرد على الشكل الخارجى ،

(*) يستخدم أرسطو هذه الكلمة بمعنى الصانع والشاعر ، انظر : « فن الشعر » أرسطو الترجمة العربية ، ص ٥٧ ، لإبراهيم حمادة .
Hegel : op. cit., p. 308. (٨٠)

(*) مصطلح Allegory من المصطلحات صعبة الترجمة ، فهي تعنى القصة الرمزية ، ولكن ترجمتها بهذا قد يخلط بينها وبين الحكاية الرمزية Fable وبعض المترجمين ينطقونها كما هي مثل د - محمد عصفور فى « مفاهيم فلسفية » - وترجمتها مجدى وهبة فى معجمه بالجاز أو القصة الرمزية ، أو القصة للرمزية ، انظر مجدى وهبة ، ص ١٠ .

وأنواع التشبيه مثل : التشبيه *Comparison* ، والاستعارة *Metaphor* والصورة الذهنية *Image* ، والصور المجازية *Imagery* وسوف نعرض لكل أسلوب منها على حدة .

أن اللغز *Riddle* عمد هيجل يدخل في عداد الرمزية الواجبة ويختلف عن الرمز ، من حيث أن من يطرح اللغز يعرف المثلول أتم المعرفة ، ويختار عن قصد الشكل الذي يخمن على أساسه ، بينما الرموز تبقى على الدوام بلا حل ، فالفن المصري القديم يبدو رمزاً يستعصم عن إيجاد حل له ، بينما اللغز يحل في داخل ذاته حله ، واللغز (***) عادة يحمل تركيبة ذاتية ، يعتمد فيها صانع اللغز أن تكون مشتتة ومتناثرة ، ويمكن استخلاص الحل ، إذا تم فهم الوحدة على أنها حامل لهذه المحمولات المشتتة (٨١) .

— أما التمثيل الحكائي (القصص المجازي) *Allegory* ، فهو يسعى إلى تمثيل الأفكار العامة تمثيلاً حسياً ، يكون في متناول الإدراك ، وهي تفصح عن المدلول بكل الوضوح الممكن ، بأن توفر له غلظاً شفافاً خارجياً ، وتبقى مدلولات التمثيل المجازي رغم طابعها المجرد مدلولات واضحة ودقيقة (٨٢) .

وإذا كان ف . شليجل يرى أن كل عمل فني هو عبارة عن تمثيل مجازي ، فإن هذا ليس صحيحاً إلا إذا كان المقصود به : أن كل عمل فني ينبغي أن يمثل فكرة عامة وأن يتضمن مدلولاً حقيقياً ، لأن التمثيل المجازي *Allegory* وحده لا يكفي لتقديم الفن ، لأنه إذا كان كل قيمة الـ *Allegor* هي أضفاء الطابع العمومي على الأحداث الفردية ، فإن كل حدث في العالم الإنساني يتضمن قدراً من العمومية ،

(***) يرجع اللغز *Riddle* أو (الفزورة) إلى عهد بعيد في صوره الأدبية ، فتجده مستعملاً مثلاً في الأساطير الآشورية واليونانية القديمة ، حيث تصور السنة على سبيل المثال - شجرة لها اثنا عشر غصناً ، وويذبل الواحد تلو الآخر ، ثم ينمو من جديد ، واللغز القديمة كانت ذات صلة بالرمزية والمجاز ، ويرى هيجل أن اللغز يدخل في فن الكلام ، ويمكن أن يجد له مكاناً في الفنون التشكيلية وفي هندسة الحدائق ، حيث يرسم اللغز الذي يتطلب حلاً ، وينتسب اللغز - في أصوله التاريخية - إلى الشرق بوجه خاص ، وإلى الحقبة الانتقالية من الرمزية الملهمة والنامضة إلى الحكمة والشمولية الأقرب إلى الفن ، واستطاعت شعوبها ممارسة هذا النوع والتفنن فيه مثل العرب والإسكندانيين .

Ibid : p. 398.

(٨١)

Ibid : p. 4/1.

(٨٢)

وهذه التجريدات موجودة سلفاً في الوعي ، دونما حاجة الى تجشم عناء فعل التجريد ؛ وهي تجريدات نثرية عادية لأفضل للفن فيها . وانتقد هيجل ما كتبه « فنكلمان » (١٧١٧ - ١٧٦٨) عن التمثيل الحكائي . وبين ان « فنكلمان » يخلط بين التمثيل الحكائي والرمز . ويرى « هيجل » أن النحت لا يستطيع أن يستغنى عن التمثيل الحكائي ، لا سيما من النحت الحديث الذي يستخدمه لابرآز العلاقات المميزة للفرد الذي يراد تمثيله (٨٣) . وينتمي التمثيل المجازى - بشكل عام - الى الفن الرومانسى فى العصر الوسيط ، لأن العصر الوسيط كان يحفل بالموضوعات التى لها أبعاد كلية ، ويريد الفنان أن يضفى عليها شكلا يقربها من التمثيل الحسى . فمثلا العذراء والمسيح وأعمال الرسل ومصائرهم هى موضوعات أقرب للتصورات المجردة والعامية ، والتمثيل العينى لن يكون له فى هذه الحالة سوى أهمية ثانوية ، ولذلك فالتمثيل المجازى هو الشكل الأمثل لتصوير مثل هذه الموضوعات ، ولذلك نجد دانتى فى الكوميديا الالهية يلجأ لاستخدام التمثيل المجازى .

- أما الاستعارة *metaphore* فهى تشتمل على جميع خصائص التمثيل المجازى ، بمعنى أنها تعبر عن مدلول واضح - فى ذاته - بواسطة ظاهرة مقتبسة من الواقع العينى تشبه له وهناك صلة ما بينهما ، وإذا كان التشبيه يقوم على الانفصال بين المدلول أو المعنى وبين الصورة فإن هذا الانفصال غير الموجود فى الاستعارة ، ولهذا يرى أرسطو أن التشبيه ينطوى على كيف لا وجود له فى الاستعارة (٨٤) ، فالتعبير الذى يعتمد على الاستعارة ليس له سوى وجه واحد هو الصورة ، أما المدلول بالمعنى المحدد له فإنه ينبثق من المجموع مباشرة الذى تؤلف الصورة جزءا من أجزائه ، ومن أمثلة الاستعارة عبارات ، « بحر من النموع » أو « نضارة الوججات الربيعية » . ولذلك لا يمكن فهم هذه التعبيرات الا بمعناها المجازى وليس بمعناها الحقيقى ، والسياق الكلى للنص أو الجملة التى توجهنا مباشرة نحو هذا التأويل المجازى . وهناك أنواع وأشكال مختلفة من الاستعارة (*) ، ويرى هيجل أن كل لغة بما هى لغة تنطوى على عدد

Ibid : p. 471.

(٨٣) المرجع السابق :

Ibid : p. 403.

(٨٤)

(*) عرف الناقد الانجليزى ١٠١٠ ريتشاردز I. A. Richards عناصر

الاستعارة وأنواعها فى كتابه فلسفة البلاغة The Philosophy of Rhetoric

(١٩٦٢) ، فالاستعارة عنده عملية تماثل بين المحوى Tenor والمركبة Vehicle

تحت تأثير عنصر ثالث هو الأساس Ground ، وهو العنصر التجريدى الذهنى البحث ،

كبير من الاستعارات والدليل على ذلك ان اللفظة التي لا يكون لها - في
 بادى الأمر - سوى مدلول حسي ، تكتسب على المدى الطويل مدلولاً
 روحياً (٨٥) - (مثال ذلك في اللغة العربية أن كلمة عطف التي كانت
 تعني الميل أو الانحراف في السير ، أصبحت تعني معاني روحية)
 وفاصلة الاستعارة هي تطهير لحاجة الروح والنفس الى عدم الاكتفاء بالبيسط
 أو العادي ، والى الارتفاع والتسامي ، طلباً لمزيد من العمق ، ويستشهد
 هيجل بمثال على ذلك ما تقوله جوليا Julie في مسرحية « عبادة الصليب »
 لكالدرون Calderon (١٦٠٠ - ١٦٨١) (وهو شاعر مسرحي أسباني ،
 له مسرحيات كوميدية وتاريخية منها « الحياة حلم » ، « عبادة الصليب » ،
 « والساحر العجيب ») ، حين يقع بصرها على جثة أخيها : « كم أتمنى
 أن أعض عيني عن رؤية الدم البريء الذي يصرخ مطالباً بالانتقام » (٨٦)
 فهذه الاستعارة وغيرها تعبر عن العاطفة العميقة داخل النفس التي
 تستبدل بالموضوع المدرك مباشرة بموضوع آخر ، بحثاً عن أنماط تعبير
 جديدة تظهر ما يختلج في أعماق النفس من عنف وقوة . ولذلك قد تكون
 الاستعارة نتاج خيال مبدع جامع لا يستطيع أن يتمثل موضوعاً ما في
 شكله العادي ، ولكن اذا غالى الفنان وأسرف في استخدام الاستعارات ،
 فان هذا يرغب على وقف تمثلاته ، وتلبيه عن عمله وتبعده عن الهدف
 الرئيسي للعمل الفني ، لأنها تصرفه الى ابتكار الصور التي قد لا يكون
 لها ارتباط مباشر بالموضوع ومدلوله ، وقد اشتهر الشرق - بشكل خاص -
 في استخدام الاستعارة والتعبير المجازي ، وخاصة الشعر في الحقبة
 الاسلامية (٨٧) .

٨٥ - أما الصورة Image فهي تقع في مكانة وسطى بين الاستعارة
 والتشبيه ، فهي تتشابه مع الاستعارة ، حتى يمكن أن نعدّها استعارة
 متطورة ، وهي تختلف مع التشبيه في أن المدلول Meaning في الصورة
 لا يمكن ادراكه في ذاته وبالتعارض مع الواقع الخارجى العيني التي تقام

وقد قسم علماء اللغة المحدثون الاستعارة اربعة اقسام ، الاستعارة المجسمة
 Anthropomorphi وهي تلك التي تنسب صفات بشرى الى ما ليس هو ببشرى والاستعارة
 المادية Concretive وهي تلك التي تضيف مادة على ما مجرد والاستعارة الباعثة
 للحياة Animistic وهي تلك التي تعطى صفات حيوية لما ليس بحي ، والاستعارة
 النقلية الحسية Synaesthetic وهي تلك التي تنقل المعنى من مجال حسي معين الى
 مجال حسي آخر .

Hegel : Aesthetics, p. 404.

(٨٥)

Ibid : p. 406.

(٨٦)

Ibid : p. 408.

(٨٧) انظر :

علاقات تشابه صريحة بينه وبينها . والصورة هي عبارة عن اقتران ظاهرتين أو حالتين مستقلتين تقوم احدهما بنور المدلول ، وتتولى الأخرى وضع هذا المدلول في متناول الإدراك ، وأفضل مثال لذلك قصيدة « جوته » المعروفة باسم « نشيد محمد » (٨٨) ومضمون هذه القصيدة هو تصوير جوته لسيدنا « محمد » ورسالته على أنها مثل صورة النبع الذي ينبثق من الصخر ، وتتلفق عيونه ، ثم يسقط ويعاود انبثاقه من جديد في الهول في شكل ينابيع ، وجداول فواره . وعنوان القصيدة هو وحده الذي يشير الى هذه الصورة الباهرة التي تمثل الظهور المفاجيء لمحمد ﷺ وسرعة انتشار دينه واجتماع الشعوب بطوع ارادتها تحت لواء عقيدة واحدة (٨٩) .

— اذا كانت الاستعارة والصورة تشخصان المدلول ، دون أن تفصحا عنه ، بحيث نجد أن كيفية اقتران الصور والاستعارات هي وحدها التي تدل مباشرة على ما يعنيه هذه الصور والاستعارات فان في التشبيه Simile ، نجد أن الصورة والمدلول كل منهما منفصل عن الآخر ، تمام الانفصال ، وكل منهما له وجوده المستقل ، وأن تفاوت أحدهما عن الآخر في وضوحه ، ولكن بعد انفصالهما يعقدان صلات وأواصر وذلك لما بينهما من تشابه . وقد يبدو التشبيه وكأنه تكرار محض ، بينما الفنان يستخذه في الحقيقة — لكي ييبث الحياة في وصف ما ، أو لرفع درجة وضوحه ، وكثرة التشبيهات في الشعر ، ثقله ، وقد تجعله منفرا ، على عكس الاستعارة والصور اللتين يحتاجهما الشعر . ويدل التشبيه على قدر من الجرأة في التخيل بمعنى أن ينشط ازاء موضوع ما ، أو مدلول ما ، لكي يجذب الى هذا الموضوع أشياء بعيدة عنه كل البعد خارجيا ، لكي يجذبها الى دائرة مضمون واحد ، ولكي يثرى المضمون بعالم غني من الظواهر المتنوعة (٩٠) ، وتعتمد قدرة الخيال على ابتكار الأشكال وجمع الأشياء المتنافرة في حزمة واحدة من خلال التشبيه (*) ويميز هيجل بين « التشبيه الغنائي » ، و « التشبيه الملحمي » ، فالتشبيه الغنائي ينجم

Ibid : p. 409. (٨٨)

Ibid : p. 409. (٨٩)

Ibid : pp. 410-411. (٩٠)

(*) في معرض مناقشة هيجل لقضية استخدام التشبيه على لسان الأشخاص في المسرحيات يرد هيجل ، على الرأي الذي ينتقد « شكسبير » لأنه يكثر من استخدام التشبيه على لسان أبطاله ، بينما هم في لروة الألم ، بأن التشبيه عند « شكسبير » يمثل درجة من درجات التحرر ، والتشبيه هو ضرورة على المستوى الداخلي للشخصية لتجاوز ما يعتمل في داخلها ، وله ضرورة فنية في أنه يعمق لدى المتلقي الاحساس بالألم .
See : Hegel : op. cit., p. 410.

عن عاطفة مستغرقة في محتواها ، ولذلك تحاول أن تعبر بمعان جديدة عما يختلج في داخل النفس ، بينما التشسيبيه الملحمي الذي يكثر لدى هوميروس - بوجه خاص - يهدف الى صرف الانتباه عما يختلج في النفس من فضول وتوقع ليجعلنا نركز على الابتكارات الهادئة والجميلة .

ويمكن أن نوجه النقد الى هيجل في عرضه لهذه الصور والأساليب الفنية ، فرغم أنه أدخلها في مذهبه العام لتطور الفن ، الا أنه لم يضيف جديدا إليها ، ويبدو حديثه في هذا الجزء ، وكأنه يكرر ما سبق أن ردهه النقاد وعلماء البلاغة من قبل ، دون أن يضيف تحليلا جديدا ، وقد يرجع هذا الى أن هذا الكتاب - « الاستطيقا » - كان في الأصل مجموعة من المحاضرات ، وبالتالي فهو يحتمل التفصيل لكل جزئية من الجزئيات .

ويختم هيجل حديثه عن الفن الرمزي بالحديث من أشكال الفن التي تتميز بالانفصال التام بين المضمون والشكل ، مما أفضى الى انحلال الفن الرمزي ، ففي هذه المرحلة ، نجد مدلولاً ، أو مضمونا مكتملا ، ولكن بدون شكل ، وهذا ما نجده في « الشعر التعليمي » و « الشعر الوصفي » ، حيث نجد فيهما الشكل متعارضا تماما مع المدلول أو المضمون ، والقصيدة التعليمية Didactic Poem هي عبارة عن مدلول مكتمل ، وشكل فني ملتصق به من الخارج ، والجانب الخارجي ليس له أي دور في تشكيل المدلول ، فالشاعر حين يكتب « قصيدة تعليمية » ، لا يأخذ من الشعر سوى هذا الوزن أو ذلك ، ويعتمد على لغة متكلفة ، ويكثر من الصور والتشبيهاً ، ولكنه لا ينفذ الى المضمون ويشكل معه وحدة واحدة ، وهذا ما نجده في قصيدة لوقراسيوس Lucretius « في الطبيعة » ، حيث يعرض فيها فلسفة الطبيعة الابيقورية (٩١) . أما الشعر الوصفي Descriptive Poetry فهو يختلف عن الشعر التعليمي ، لأنه لا يبدأ من مدلولات مكتملة في الوعي ، وإنما يبدأ من أشياء خارجية كالمناظر الطبيعية أو فصول السنة ، يتخذها موضوعات مأخوذة في ذاتها ، ويصف ظاهرها الخارجي دون أن يضيف أي عنصر روحي ، ولهذا فالشعر الوصفي لا يقدم سوى مظهر واحد من مظاهر الفن الحقيقي ، أي مظهره الخارجي ، الذي يعبر عن واقع الروح (٩٢) .

ولهذا يرى هيجل أن الفن يتنافى مع التمسك بهذين النوعين التعليمي والوصفي ، لأن الفنان يحاول ايجاد الصلة بين الواقع الخارجي

Ibid : p. 423.

(٩١)

Ibid : p. 424.

(٩٢)

وبين ما هو متصور داخليا ، كمدلول بين الكلي المجرد وظاهره العيني الواقعي ، لأن العمل الفني الذي يعجز عن اعطاء تمثيل مطابق لموضوعه الأساسي ، لا بد أن يتخذ شكلا غير مناسب . وإذا أردنا أن نحقق هذا فعلينا أن نودع الرمزية لأنها تعنى الاتحاد غير الكامل بين روح المدلول وشكله الجسماني .

٢ - الصورة الكلاسيكية للفن : The Classical Form of Art

إذا كان هيجل قد بين في « الصورة الرمزية للفن » الانفصال بين الشكل والمضمون فإن التقدم الذي حققه الفن في الصورة الكلاسيكية يتمثل في تحقيق الاتحاد بين المضمون وبين الشكل المطابق له . وإذا كنا نلتقي في الفن الرمزي ببدايات الفن ، فإن الفن الكلاسيكي - على النحو الذي ظهر عند اليونان - يمثل تحقيقا لماهية الفن . ومضمون « صورة الفن الكلاسيكي » ليس مضمونا مفارقا ، كما هو الحال في « الفن الرمزي » ، لأن المضمون كان ممثلا من خلال الطبيعي ، الذي يؤخذ كجوهر كلي عام ، بحيث ينفي عنه فرديته ، لأن الفردية كانت عاجزة - بحكم طبيعتها - عن تمثيل الكلي ، ولذلك نجد في « الرؤية الهندوسية للعالم » المضمون الداخلي المجرد - في جانب - والواقع المتعدد الأشكال للوجود الانساني والطبيعي - في جانب آخر - وكان الفنان ينتقل باستمرار من جانب لآخر ، وهو يشتد به القلق ، لكي يحقق الاتحاد بينهما ، ولذلك انتهى به الأمر - في النهاية - الى ابداع الغاز kindles . ويرجع السبب في ذلك الى أن الكلي أو الواحد ، الذي يشكل المدلول الأساسي للفن ، في تلك الفترة ، لم يبلغ بعد درجة معينة من الدقة والتمايز بحيث يمكن أن يتجسد في شكل شخصي فردي ، وبحيث يمكن تصويره كروح ويمكن تمثيله في شكل حسي مطابق لمضمونه الروحي ، ولأن التجريد الذي يصادر على المبدأ المطلق ، ويجعل الواقع الظاهري ، غير الجوهرى ، عاجزا عن

(*) بالنسبة لتحديد معنى مصطلح الكلاسيكية عند هيجل ، فإن هيجل يرى انه يمكن اعتبار كل عمل فني كامل كلاسيكي ، مهما كان طابعه رمزيا أو رومانتيكي ، لكن ما يميز صورة الفن الكلاسيكي في تاريخ الفن عند هيجل هو التفاعل الكامل بين الفردية الحرة داخليا ، وبين الواقع الخارجى ، هذا الواقع الذى من خلاله تتظاهر تلك الفردية ، وينطبق المفهوم السابق للكلاسيكية على اشكال الفن الخاصة التى تتولى مهمة تمثيل المثال الكلاسيكي ، مثل النحت والشعر الملحمى ، وبعض أنواع الشعر الغنائى والأشكال النوعية للمأساة (التراجيديا) ، والمهابة (الكوميديا) وهذه الفنون تقدم لنا درجات التطور. لصورة الفن الكلاسيكي ، لماذا كان النحت يعبر عن قمة الفن الكلاسيكي ، فإن بعض اشكال المأساة والمهابة تعبر عن انحلال الفن الكلاسيكي لتدخل في مرحلة أخرى هي الفن الرومانتيكي .

إبراز المطلق في شكل عيني محدد . ولهذا فان بداية الفن الكلاسيكي ترتبط عند هيجل بنمو واستقلال الحرية الفردية للشخص ، لان الاستقلال الفردي يقر بأقضية الموضوعات والأشياء . ولذلك فان مضمون الفن الكلاسيكي حر ومستقل ، بمعنى أنه ليس مدلولاً لشيء ما ، بل هو مدلول في ذاته ، ويحمل في نفسه تأويله أيضا . واذا أراد الفن أن يبلغ مثله الأعلى ، أى يصل الى التوازن والانسجام بين الصورة والمضمون ، فان هذا لا يحدث الا اذا كان المضمون عينيا ، حيث يجد المضمون شكله - وهو المبدأ الذى يظهره - فى داخل ذاته . صحيح أن المدلول ملزم بالرجوع الى الطبيعة ، وذلك الكى يتمكن من السيطرة على الخارج ، الذى لن يكون له وجود موضوعى ، الا من أجل التعبير عن الروح . ويفضل هذا التداخل بين الروحى والطبيعى ، فان الروح الحر الذى يسعى الفن لاعطائه واقفا مطابقا له بحيث يكون فردية روحية متعينة ومستقلة فى ذاتها وتكون ممثلة فى شكل طبيعى ، ولهذا يشكل ما هو انساني مركز الجمال والفن الحقيقى ومضمونه (٩٣) ، ولذلك لابد أن يكون الانساني - المراد تمثيله فى العمل الفنى - فرديا متعينا ، وتعبيرا خارجيا . ويمكن أن نتساءل : ما هو طبيعة هذا الشكل المثمن الذى يمكن أن يحقق هذه الوحدة مع الروح دون أن يكون اششارة الى المضمون المتجسد فى هذا الشكل ؟

ان العلاقة التى كانت سائدة فى نمط الفن الرمزي بين المدلول والشكل لا تتغير ، الا اذا أصبح للشكل - فى ذاته - مدلول خاصا به ، وهذا ما يتحقق فى الشكل الانساني ، لأنه وحده القادر على الكشف عن الروحى بصورة حسية ، لأن المادية الخارجية للانسان تشكل انعكاس الروح ، فكل تكوين الانسان ينم - بشكل عام - عن طابعه الروحى ، لأن الروح هو الداخلية Inner التى تنتمى الى الجسم ، بحيث لا يكون للجسم أى مدلول سوى ما تقدمه الروح . ووظيفة الفن هى أن يمتحو الفسارق بين الروحى والطبيعى ، وأن يحمل الجسم الخارجى باعطائه شكلا حيا ، ممثلنا بالروح ، وبفضل هذا النمط من التمثيل الفنى ، فان الفنان يتعد عن كل عنصر رمزي فى الشكل الخارجى ، لأن صورة الفن الكلاسيكى تضع حدا للتكلف والتشويه والتعقيد الذى تفرضه صورة الفن الرمزي ، لأن الروح حين يدرك ذاته كروح فان علاقته بشكله المتطابق معه تطوى على هذا الادراك ، وبالتالي لا يحتاج الفن الكلاسيكى الى محاولة التقريب التى يقوم بها الخيال بين الروح (المضمون) والشكل الخارجى . وهذا يعنى أن النمط الكلاسيكى للفن يظهر حين تصل الروح فى تطورها

الى مرتبة التحرر من الطبيعة وتسمو عن التجسيدات الحيوانية لتتخذ من الشكل الانساني مظهرا لها ، وعندئذ تدرك الروح ذاتها منفردة ذات شخصية ، (٩٤) ولذلك فان الفن الكلاسيكي يسعى الى التشبيهيية فتصوير المطلق في ثوب الفردية البشرية ، والنزعة التشبيهيية (*) - وهي نزعة تصور الله في صورة بشرية ، وتضفي على الآلهة صفات الانسان - وهي السمة الرئيسية البارزة في الفن الكلاسيكي عند الاغريق ، ولقد سبق لكسينوفان أن أحتج على هذه الطريقة في تمثيل الآلهة بصورة بشرية ، وقال : ان هذا معناه ، أنه لو وجد بين الأسود نحاتون ، لكانوا أعطوا آلهتهم الشكل الاسدي ، ولكن هيجل يرد على هذا الرأي يمثل فرنسي ، وهو اذا كان الله قد خلق الانسان على صورته ، فقد رد الانسان التحية بتمثلها وخلق الله على صورة الانسان (٩٥) .

وقد تحققت - تاريخيا - الصورة الكلاسيكية للفن في الحضارة الاغريقية القديمة ، فالجمال الكلاسيكي بتشكيلاته اللامتناهية من المضامين والموضوعات والأشكال ، كان من ابداع الشعب اليوناني الذي كان يحتل الوسط المناسب بين الحرية الواعية الذاتية وبين الجوهر الأخلاقي بمعنى أن الفرد كان حرا ومستقرا في ذاته ، وفي نفس الوقت لم يكن منفصلا عن المصالح العامة للدولة الواقعية وعن الحرية الباطنية ، وكانت الحياة الاغريقية تقوم على المبدأ الذي يؤكد أن جوهر الحياة السياسية يؤلف جزءا حيويا من الحياة الفردية ، الى حد أن الأفراد كانوا يبحثون عن الغايات العامة للمجموع لكي تتأكد حريتهم الذاتية . وأدى هذا الى وجود انسجام وتوافق بين الأخلاق بما تنطوي عليه من كلية وشمول وبين حرية الشخص المجردة الخارجية والباطنية ، وقد تجلى هذا التوافق والانسجام بين الكلي والخاص في جميع الإبداعات التي وعت فيها الحرية الاغريقية ذاتها وتمثلت طبيعتها ، وتحت تأثير هذا التوافق ، أصبح الشعب الاغريقي يعي روحانيته الفردية ، فأضفي على الآلهة أشكالا عينية ، وحسية ، واتخذ منها موضوعات للحس والادراك . وبفضل هذا التطابق بين الشكل والمضمون ، الكلي والفردى ، المتضمن في مفهوم الفن الاغريقي الذي نجده في النحت وفي الميثولوجيا الاغريقية ، أمكن للفن أن يصبح في اليونان أسما تعبيرا عن المطلق ، وأصبحت الديانة الاغريقية هي ديانة الفن أو الديانة الجمالية (٩٦) .

(٩٤) د . أميره حلمي مطر : فلسفة الجمال ، مرجع سبق الإشارة اليه ،

(Anthropomorphism)

Hegel : op. cit., p. 435.

Ibid : p. 438.

يرى هيجل أن صورة الفن الكلاسيكي ، التي تعبر عن الاتحاد والانسجام بين الشكل والمضمون لم تتحقق من تلقاء نفسها ، وإنما هي إبداع قد حققه الروح ، فما دام مضمون الفن وشكله كلاهما حر ، فإن الدور الذي يلعبه الفنان في صورة الفن الكلاسيكي يختلف عن الدور الذي لعبه فيما مضى ، لأن إنتاجه - هنا - هو إنتاج إنسان يعرف ما يريد ، ويستطيع أن ينفذ ما يريد ، بمعنى أن الفنان الخالق في الفن الكلاسيكي ، لديه فكرة واضحة عن المضمون الجوهرى الذى يريد التعبير عنه ، كما لديه الأسلوب والقدرة الفنية اللازمة لتحقيقه . ويشرح هيجل السمات التى تميز هذا الدور الذى يقوم به الفنان فى الفن الكلاسيكي ، وأول هذه السمات : أن الفنان الكلاسيكي حر ، لأنه من ناحية مضمون العمل الفنى ، لا يعيش القلق الذى يعانىه الفنان فى الفن الرمزى ، الذى يكون همه الأول هو العثور على مضمونه وتوضيحه ، بينما الفنان الكلاسيكي يجد مضمونه جاهزا ، وهو يعثر على مادته فى المعتقدات الشعبية ، وفى الأحداث التى يشهدها ، والتي تثبتتها الخرافات وتتناقلها الأمثال ، ولذلك يشعر الفنان بحريته أمام هذه المادة الموضوعية ، فالمضمون الجاهز - هنا - يعنى أن الفنان لا يسعى الى خلق مضمون محدد يقوم بتمثيله الفنى ، بينما تجد الفنان الكلاسيكي يضع يده على أى موضوع ويعرضه بملء حرية . ولذلك فقد اقتبس الفنانون الاغريق موضوعاتهم من منهل « الديانة الشعبية » ، وكذلك شعراء التراجيديا لم يبتكروا المضامين التى قدموها ولكن قد يقال أن الفنان فى فن الجليل Sublime Art

قد يجد المضمون جاهزا ، ولكن الفرق - هنا - هو أن موقف الفنان فى فن الجليل - يبدو مجردا من الذاتية والاستقلال الفردى ، بينما الفنان الكلاسيكي يمتلك تلك الفردية الجوهرية الحرة التى تؤلف مفهوم وماهية الفن الكلاسيكى (٩٧) .

والسمة الثانية التى تميز الدور الذى يقوم به الفنان فى الفن الكلاسيكى ، هى أن هذا الفنان حين يجد مضمونه جاهزا ، فإنه لا يحتار بين الأشكال المختلفة التى يمكن أن يعين - من خلال المضمون ، وأيضا لا يترك لنفسه ولخياله العنان - كما هو حال الفنان فى الفن الرمزى - وإنما يحدد نفسه بحيث أن المضمون - ذاته - هو الذى يعين - فى الفن الكلاسيكى - شكله بملء الحرية ، بحيث يبدو الفنان وكأنه ينفذ ما هو متضمن سلفا فى الفكرة ، ولذلك يحذف الفنان الكلاسيكى كل ما يبدو ثانويا فى الشكل ، ويطور المدلول - المضمون - الذى يتبناه اذا أراد

تطوير الشكل ، ولهذا فهو لا يقيد نفسه بضمون ثابت وساكن (٩٨) .
والسمة الثالثة أن الفنان الكلاسيكي يعمل لصالح ديانة شعبه وبإلادة ،
اذ يستخدم حرية الفن ، ليجعل المعتقدات الدينية والتمثلات الأسطورية
أكثر وضوحا ودقة (*) (٩٩) والسمة الرابعة التي يتميز بها الفنان
الكلاسيكي ، هي أنه يمتلك مهارة فنية عالية ، لأن الفن الكلاسيكي
يفترض مستوى مرتفعا من الكمال الفني لدى الفنان ، بحيث تجعل تبعية
المادة الحسية لأوامر الفنان شيئا ممكنا ، لأن هذه المهارة العالية في نحت
الأحجار الصلدة مثلا ، تجعل الفنان قادرا على تنفيذ كل ما تقضيه الروح ،
وكل ما يطابق تصوراته . ولذلك لابد أن يكون أسلوبه اليدوي متقنما
بلغاية . لهذا لا يمكن أن نتصور أن تماثيل النحت اليوناني يمكن تنفيذها
يدون مهارة يدوية عالية . ولهذا يمكن اعتبار كل تمرين وتدريب على
تطويع المادة الوسيطة للفنان هو تقدم يرافق تقدم المضمون والشكل .

والحقيقة رغم تأكيد هيجل على أهمية الدور الذي يلعبه الفنان في
الفن الكلاسيكي الا أنه لا يرى أن الفن الكلاسيكي طفرة منعزلة من تطور
الفن ، وانما هو يربط ما بين صورة الفن الرمزي وصورة الفن الكلاسيكي ،
بحيث يمكن القول بأن الفن الكلاسيكي هو نتيجة للتطور والصلابة التي
مر بها الفن الرمزي . ولهذا فهو يرى أنه لا يمكن أن نصل الى صورة
الفن الكلاسيكي ، الا اذا تتبعنا تطور نمط التمثيل الرمزي ، الذي يقضى
الى الكلاسيكية ، فهذا التقدم للفن الرمزي باتجاه الفن الكلاسيكي لم يكن
ممكنا أن يتم ، الا بفضل تكثيف المضمون وتساميه الى الفردية الواعية
التي تستخلص في التعبير عن نفسها الجسم الانساني التي تدب فيه الحياة
والروحانية .

ولهذا يعرض هيجل في الجزء الأول من حديثه عن صورة الفن
الكلاسيكي ، الشروط التاريخية التي أدت الى ظهور الفن الكلاسيكي ،
ويعنى بهذه الشروط المقدمات اللازمة والضرورية التي أدت الى ظهور
الفن الكلاسيكي ، - وهذه الشروط - قد تحققت بعد أن تغلب الانسان
على كل ما هو سالب وناق للمثال الكلاسيكي ، أي تجاوز كل ما يعارض

Ibid : p. 439.

(٩٨) انظر :

(*) يرى هيجل أن التطور الذي أحرزه الفن الكلاسيكي كان في إطار ديانة ما ، بمعنى
أننا لا نستطيع أن نفهم الفن المصري القديم دون فهم عميق للديانة المصرية القديمة ،
لأن الديانة المصرية القديمة تظهر في رؤية الانسان المصري للعالم ، وبالتالي فهي مسئولة
عن الأشكال الخارجية التي بدا بها الفن المصري لا سيما نماذج التماثيل الهائلة الحجم
في النحت المصري .

Ibid : p. 446.

(٩٩)

تحقيق وحدة الشكل والمضمون وتتيح - في الجزء الثاني - صيرورة وتطور الفن الكلاسيكي ، منذ بداياته الأولى ، حتى يصل الى المثال الحقيقي للفن الكلاسيكي الذي يتمثل في عالم الآلهة الاغريقية فيدرس تطوره - من زاوية - الفردية الروحية ، ومن زاوية الشكل الحسى الذى يرتبط بها مباشرة وفي الجزء الثالث يعرض لانحلال صورة الفن الكلاسيكي ، حيث نجد الذاتية لا تجد فى الأشكال المبسطة حتى ذلك الحين تعبيرا عن الواقع كما يتصوره ، ولهذا تستلهم مضمونا مستعارا من عالم روحى جديد ، وهذا ما يفتح لنا أبواب مضمار آخر هو مضمار الفن الرومانتيكى (١٠٠) .

عملية تشكيل النمط الكلاسيكي فى الفن :
(The Process of Shaping the Classical Art Form).

حين يحل هيجل صيرورة أشكال صورة الفن الكلاسيكي ، فانه لا يقبم تاريخا للفن فحسب وانما تاريخا للدين والعرف والقانون والأوضاع الاجتماعية والسياسية ، أى تاريخا للحضارة ، ولهذا نكرر القول ، أن الفن عند هيجل هو الحضارة ذاتها ، وليس هناك انفصال بينهما ، وإذا كان هيجل يرى أن صورة الفن - أى فن - تتحدد برؤية الانسان للعالم ، التى اتخذت - فى البداية - صورة المدين ، فان الوصول الى الفن الكلاسيكي ، يقتضى تحليل الصورة التى آلت الى اليونان عن المدين (١٠١) ، بحيث صار الفن تعبيرا عن المدين ، وأصبح الجمال هو الديانة التى تدين بها اليونان ، فى ظل الفردية الروحية ، ولهذا فان السؤال الأول الذى يطرحه هيجل فى بداية حديثه عن صيرورة أشكال الفن الكلاسيكي هو : هل اقتبس الاغريق ديانتهم من شعوب أخرى ؟ ، أم كانت من انتاج بيئتهم الخاصة ، وتكمن أهمية هذا السؤال فى تحديد مضمون الديانة اليونانية ، ولأن الله كان - فى هذه المرحلة التاريخية - من تاريخ الانسانية ، هو الذى يطرح لنا رؤية الانسان للعالم وللطلق. وبالتالي يتحدد الشكل الفنى والمضمون الروحى بناء على هذا المدين (١٠٢) .

ولا ينفى هيجل وجود صلات أو تأثير لشعوب الشرق ودياناتها على الاغريق ، ولكنه يرى أنه لا يمكن أن نرد الميثولوجيا اليونانية بكاملها الى شعوب آخر ، لأن العلاقة بين الاغريق وغيرهم من ديانات الشعوب الأخر

Ibid : p. 442.

(١٠٠)

Ibid : p. 443.

(١٠١)

Ibid : p. 443.

(١٠٢)

كانت متعارضة ، أو على حدة تعبيره علاقات تحويل سلبي Negative Transformation ويقصد بهذا ، أن اليونان حين إقتبسوا بعض الأفكار والعناصر من الشرق ومصر بشكل خاص (*) ، فانهم كانوا يقومون بتحويل في العناصر الجوهرية للعناصر المقتبسة ، أى إعادة صياغة وتمثل لهذه العناصر بحيث تكون متفقة مع الروح اليونانية ، وتكون مطابقة للمثال ، ولهذا فان تاريخ الدين من الشرق الى اليونان ، هو الذى يحدد صيرورة تكون الفن الكلاسيكى ، بمعنى أن اختيار الفن الكلاسيكى للجسم الانسانى ليكون مطابقا للمضمون الروحى قد مر عبر ثلاثة مراحل : اولها مرحلة انحطاط الحيوان The Degradation of th Animal وثانيها : الصراع بين الآلهة القديمة والجديدة بعد تجاوز الطبيعة العنصرية ، وثالثها المرحلة التى تعبر عن الدين اليونانى ومصادره (١٠٣) .

١ - اذا كانت الحيوانات لدى الهندوس والمصريين مقدسة ، وتنصدر الهيئة الحيوانية مكانة الصدارة في التمثلات الفنية ، لأن هذه الشعوب - كانت - ترى فيها تجسيدا للالهى ، فان الخطوة التالية نحو الفن الكلاسيكى كانت هى خفض القيمة السامية والمكانة التى تمتعت بها الحيوانات ، ولذلك فان التعبير عن انحطاط الحيوان كان هو مضمون التمثلات الهندية ، والإبداعات الفنية في اليونان ، وهذا ما يوضحه هيجل من خلال ثلاثة أمثلة : اولها : حين كان يقدم الحيوان كقربان Sacrifice للآلهة ، ويفسر هيجل تقديم القرابين للآلهة ، بأنها تظهر عزوف الانسان عن الموضوع الذى ينذر لآلهته ويحظر على نفسه استعماله ، ويلاحظ هيجل فى هذا أن القرابين كانت لها سمة خاصة لدى الاغريق ، ويستشهد فى ذلك بما ورد فى الأوديسا (النشيد الرابع عشر والنشيد الرابع والعشرون) حيث كان الاغريق يتركون القرابين من الحيوانات لتلتهمها النار ، وحاول بروميثيوس Prometheus أن يحصل من الآله على الأذن بالأى يضحي الناس الا بجزء من الحيوان الذى لا يستهلك وبأن يحتفظوا بالباقي لاستهلاكهم الخاص (*) وهذا يعنى أن الاغريق لا يقدمون الحيوانات

(*) ينكر هيرودتس أن هوميروس وهيرودس هما اللذان خلقا الآلهة الاغريقية ، ولكنه كان يضيف فى البناء حديثه عن هذا الآلهة أو ذاك أنه من أصل مصرى .
See : Hegel : op. cit., p. 444.

Ibid : p. 44-45

(١٠٣)

(*) هناك أسطورة وردت فى الأوديسا تروى انه قد لبيح عجلان ، وأحرق كيداما ، ولف عظام العجلين فى كيس من جلد الحيوان ولف اللحم فى كيس آخر مماثل للأول . ونرى لكبير الآلهة أن يختار بينهما فاختار ، واختار كيس العظام ، وهكذا بقى اللحم محفوظا للانسان ، ولكن كبير الآلهة حرم الانسان من استخدام النار لانضاج اللحم ، فصرق بروميثيوس النار وطار ليحملها الى الانسان.
See : Hegel : op. cit., p. 446

كاملة كقزابين ، وانما يقدمون لهم الأجزاء التي لا تصلح للاستهلاك الآدمي ،
وثانيهما : أن الميثولوجيا الإغريقية حافلة بمطاردة الانسان للحيوان ،
فكان يصفى على الانسان صفة البطولة حتى يقضى على حيوان يمثل تهديدا
للانسان ، مثل خنق هرقليس لأسد نيمبوس Nemean ، وقضاءه على
أفعوان ليرنان Lernaean (وهي أفعى خرافي بسبعة رؤوس ، تعاود
نموها كلما قطعت الا اذا قطعت كلها بضربة واحدة) ومطاردة خنزير
أرمنيثيا اليرى Erymthian Boer (١٠٤) ، وهكذا نجد احتقار الاغريق
للحيوانات لأنهم كانوا يعتبرون أن القضاء على بعض الحيوانات هو عمل
باهر يرفع إبطاله الى مصاف الآلهة ، بينما كان القضاء على بعض الحيوانات
لدى الهنودوس يعد جريمة عقوبتها الموت . وثالثها : أن مسخ الانسان
الى الحيوان كان عقابا على الجريمة التي يقوم بها الانسان ، وهذا التصور
عن مسخ الكائنات لدى الاغريق كان نقيض التصور المصرى عن العالم
الحيواني ونقيض العبادة المصرية القديمة لبعض الحيوانات ، لأنه ينطوى
- لدى الاغريق - على موقف سلبي من الطبيعة لأن الحيوانات والعالم
اللاعضوى تعد بمثابة نكوص وانحطاط للانسانى ، بينما نجد المصريين
قد رفعوا آلهة الطبيعة الى مرتبة الحيوانات تكريما لها (١٠٥) ، وبين
يعنى أن هناك اختلافا جوهريا بين مفهوم مسخ الكائنات الاغريقي ، وبين
هذا المفهوم - ذاته - لدى المصريين ، فالمسخ عند اليونان عقاب عن جريمة
منكرة على أساس أن الوجود فى الشكل الحيوانى هو وجود بائس وتعس
وؤلم ، ولا يطبق الانسان الاستمرار فيه طويلا ، بينما مسخ الكائنات
عند المصريين القدماء هو مكافأة عن فعل طيب ، أى رفع للانسان الذى
يسمو بتحوله الى حيوان ، الى مرتبة أعلى ، ويورد هيجل نماذجاً عن
الميثولوجيا الاغريقية والمصرية للتدليل على صحة رأيه ، ولكنى يؤكد أن
الآلهة لدى اليونان لا تتخذ شكل الحيوانات الا من قبيل الازدلال أو نتيجة
للخوف والجبين ، فمثلا كان العجل « أبيس » يعبد لدى المصريين بوصفه
الها ، يجسد قوة الطبيعة التي تجسد الشمس ، بينما كان العجل عند
اليونان يمثل الرعب . أما الأساطير التي تجمع بين الانسانى والحيوانى
فى مصر واليونان ، مثل تمثال « أبو الهول » ، و « قنطورس » (وهو كائن
خرافى نصفه انسان ونصفه حصان) ، فنلاحظ فى الفن الاغريقى ، أن
الجانب الحيوانى يعبر عن الجانب الأدنى والثريب عن الروح ؛ بينما
الجانب الانسانى يعبر عن الروح ، وهكذا يتبين لنا أن الشكل الحيوانى

ibid : p. 447.

(١٠٤)

ibid : p. 448.

(١٠٥)

فى الفن الكلاسيكى قد تغير وضعه تماما ، فلم يعد يعبر عن القيم الايجابية والمطلقة وانما أصبح يعبر عن كل ما هو قبيح وشرير وطبيعى (١٠٦) .

٢ - يبين هيجل أنه اذا كان الفن الرمزى قد شخص المطلق من خلال الظواهر الطبيعية مثل الشمس والنيل والبحر والأرض وصبرورة التناسل ، فان هذه الظواهر كانت موضوعات ذات طابع الهى ، بينما نجد الفن الكلاسيكى قد شخص المطلق فى فرديات روحية ، وهذا يعنى أن المثال الكلاسيكى لم يتشكل ولم يتكون الا نتيجة للإلغاء التدريجى لكل ما هو سلبى فى الشكل الذى تظهر به الروح ، ولذلك كانت المهمة الأولى للميثولوجيا الاغريقية هى تحويل وتبديل الجانب الطبيعى الذى كان يسيطر على التمثلات الدينية الاغريقية ، التى كانت بمثابة الشروط التاريخية لنشأة الفن الكلاسيكى ونموه ، فهذا لا يعنى أن يقدم دراسة تفصيلية وتاريخية للتمثلات المتنوعة والأشكال المتعددة للميثولوجيا الاغريقية ، فهذا هو اهتمام عالم الأساطير والانثروبولوجيا وانما يهتم بتقديم المراحل الأساسية فى تحويل التمثلات الدينية القديمة الى الوجة الجديدة لها ، وابراز الدور الهام الذى لعبته هذه المراحل فى تكوين الفن الكلاسيكى ومضمونه . ولذلك يقول هيجل :

« نستطيع أن نشبه الطريق الذى سيكون علينا أن نجتازه لنصل الى الفن الكلاسيكى ، بالطريق الذى سلكه تاريخ النحت ، فالنحت هو الذى أعطى للآلهة تمثيلا يجعلها قابلة للإدراك الحسى ، لأنه يعطيها شكلا محمدا ، ولهذا فالنحت هو الذى يؤلف المركز الحقيقى للفن الكلاسيكى » (١٠٧) .

ويعرض هيجل للمراحل التى مرت بها الديانة اليونانية من خلال عرضه لثلاثة موضوعات هى : النبوة أو الشخص الموحى اليه Oracles (*) ، ثم حديثه عن السمات التى تميز الآلهة الجديدة عن الآلهة القديمة ، ثم حديثه عن هزيمة الآلهة القديمة . وفى الموضوع الأول ، يوضح العلاقات والأشكال التى كانت تتجلى بها الآلهة للبشر ، وكانت فى البداية الصوت مثل هسيس أوراق شجرة السنديانة المقدسة ، وخرير

Ibid : p. 453 .

(١٠٦)

Ibid : p. 455.

(١٠٧)

(*) كان وسيط الوحى - فى البداية - هو الصوت الطبيعى المباشر ، ثم أصبح

الإنسان .

الماء ، والصوت الذى يصدر عن وعاء من البرونز كلما طرقته الريح .
وبالإضافة الى هذه الأصوات الطبيعية والمباشرة ، فإن الانسان - ذاته -
يصبح وسيطا للوحي ، وذلك حين يفارق الانسان حالة التفكير اليقظ التى
لا يخضع فيها الى ملكة فهمه وعقله ، ليستغرق فى حالة من الإلهام ،
يمتزج فيها بالطبيعة ، مثلما كان يفعل فيثون دلفى Delphi (وهو معبد
مشهور لآبولون ، حيث كان الشعبان الخرافى فيثون وسيط وحيه)
ينطق بأمور الغيب ، حين تسكره البخور (١٠٨) . ولأن الآله كان يتبدى
- فى هذه المرحلة - من خلال الوسطاء ، فلقد كان الشكل الذى يفصح
به الآله عن إرادته كان مبهما ، لأنه عبارة عن صوت ، أو اجتماع أصوات ،
والفاظ متناغرة ، لا يربط بينهما أى رابط ضرورى ، وفى هذا الشكل
المبهم ، واللامحد ، يتبدى المضمون الروحي غامضا بديوره ، ويحتاج الى
تأويل وتفسير . فالانسان حين يتلقى كلمات الآله ، أو اشاراته يفهمها
على نحو معين ، وحين يفعل ما يؤمر به ، ينشأ فى داخله صراع بين المعنى
الذى فهمه من كلمات الرب ، والمعنى الباطن لها ، ولهذا كان الشعر
المسرحى - الذى يعبر عن الصراع - هو الذى يعبر عن وسطاء الوحي
والعرافين فى الفن الكلاسيكى .

وفى الموضوع الثانى ، وهو عن : ما يميز الآلهة الجديدة عن الآلهة
القديمة ، يرى هيجل أن هناك نوعين من الآلهة لدى الاغريق ، النوع
الأول وهو الآلهة القديمة ، وهو ليس الها مجردا من كل طابع حسى ،
كما فى تصور فن الجليل للعالم ، بل هو تصور يضع فى بداية تكون
الأشياء آلهة طبيعية أو بتعبير أدق قوى الطبيعة العامة مثل Chaos
« المادة الأولى » ، وأورانوس Cronus السماء وجايا Gaia الأرض وإيروس
Eros الحب ، وكرونوس Uranus الزمن ، ومن هذه الآلهة تنحدر قوى
أكبر تحلدا مثل هيليوس Helios الشمس والنور ، وأوقيانوس Oceanus
البحار (*) وهذه القوى تصبح هي الأساس الطبيعى للآلهة اللاحقة التى
تنفرد روحيا (١٠٩) ، وهكذا نرى أن الخيال الاغريقى قد ابتكر أساطير
عن نشأة الآلهة ، وأخرى عن نشأة الكون ، وتكون الآلهة الأولى ، لا تزال
ذات طابع لا محدود ولا متناهى ، وبالتالي تشتمل على الكثير من العناصر

Ibid : p. 457 w

(١٠٨)

(*) لا بد ان نوضح ان هيجل - عكس ما هو شائع - يطلق على ايروس « اله
الحب » ، لأنه ليس لدى الاغريق فصل بين الشمس واله الشمس وإنما هيليوس هو
انشمس ، فهذه الأسماء هي أسماء للقوى الطبيعية المختلفة وليست تائها لها ، لأنه لو
كان هذا الفصل موجودا لكانت الآلهة الاغريقية مجرد تمثيل رمزى .

Ibid : p. 450.

(١٠٩)

الرمزية ، فالآلهة القديمة هي قوى أرضية أو كوكبية بلا مضمون روحي ، أو أخلاقي ، وهي من سلالة هائلة ومتوهشة ، وتشبه الآلهة التي خلقها الخيال الهندوسي ، مثل « فروندي » الرعد « وسيتزوب » ، القوة ، و « برياروس » عملاق له خمسين رأسا ومئة ذراع ابن السماء والأرض ، وتخضع الآلهة القديمة لسلطان أورانوس ثم لسلطان كرونوس ، هذا المارد الرئيسي الذي يمثل الزمن ، ويلتهم أولاده جميعا ، مثلما يقضى الزمن على كل ما يولد منه . ويلاحظ هيجل أن هذه المجموعة من الآلهة القديمة تضم قوى الطبيعة بالإضافة إلى القوى التي تسيطر على العناصر وتحكم فيها . وتعتبر أسطورة بروميثيوس Prometheus (*) - من وجهة نظره - هي النقطة التي تسجل الانتقال من الآلهة القديمة إلى الآلهة الجديدة ، ولهذا فهو يوليها اهتماما خاصا ، فيروميثيوس يشبه كيرسيا Ceres إله الزراعة عند الإغريق ، يحسن إلى البشر ويساعدهم .

والتمييز هنا واضح بين النار التي حملها بروميثيوس للبشر ، وبين ما يمكن الحصول عليه بواسطة المهارة في العمل وطريق المعادن ، ولقد أتاح - هذا - للبشر إمكانية إشباع حاجاتهم الحيوية المباشرة ، بينما لم يحمل بروميثيوس للبشر الحكمة السياسية التي تتيح للبشر تنظيم حياتهم تنظيما سياسيا يساعدهم في تحقيق غايات روحية تتصل بالأخلاق والقانون والحقوق والملكية والحرية والحياة الجماعية ، وبالتالي فإن بروميثيوس علم البشر فقط كيفية السيطرة على أشياء الطبيعة واتخاذها وسائل لإشباع الحاجات الانسانية ، ولذلك ، مادام بروميثيوس لم يلقن البشر أشياء ذات طابع أخلاقي وروحي ، ولهذا فإن هيجل يدرجه في عداد الآلهة القديمة . بينما هيفائستوس يعد من الآلهة الجديدة ، لأنه علم

(*) وردت أسطورة بروميثيوس في محاوره « بروتاغوراس » Protagoras لأفلاطون في الكتاب الأول ، القسم الأول ، وملخص الأسطورة أنه بعد أن ولدت الآلهة المخلوقات الثانية من التراث والنار ، قررت قبل أن تظهر للنور تكليف بروميثيوس وأثيميثيوس بأن يوزعا القوى فيما بين هذه المخلوقات - قبل أن تظهرها للنور ، بحيث يوائم حاجة كل منها ، ولكن أثيميثيوس رجا بروميثيوس أن يقوم وحده بالتوزيع ، ثم يجيد هو النظر فيه فيما بعد ، ولكن أثيميثيوس أخطأ ، وركز كل القوى في الحيوانات ، ولاحظ بروميثيوس أن سائر المخلوقات الحية قد نودت - بكل حكمة - بكل ما هو ضروري لها ، إلا الإنسان الذي بقي عازيا ، بلا حماية أو أسلحة يدافع بها عن نفسه ، وخرج الإنسان إلى النور ، ولهذا فكر بروميثيوس في وضع علم هيفائستوس وأثينا في خدمة الإنسان بواسطة النار ، لأن العلم وحده لا جدوى منه ، ولا يمكن استخدامه بدون النار ، وهكذا أعطى بروميثيوس النار للإنسان لكي يكتسب الحكمة اللازمة للحياة ، لكنه لم يعط الناس الحكمة السياسية التي كانت في حوزة كبير الآلهة وحده ، ولكنه - أي بروميثيوس - دخل خلعة مقام هيفائستوس وأثينا وهبهما للبشر ، وعوقب علي فعلته عقاب اللصوص ، بأن قيد إلى جبل ، حيث كان هناك نسر هائل يأكل كبده المتجدد See : Hegel : op. cit., p. 481.

باستمرار .

الانسان استخدام النار في الفنون المختلفة مثل طرق المعادن ، وكذلك كيرسيا Ceres علم الانسان الزراعة ، وبالتالي فقد علمه معها الملكية والزواج والأخلاق والقانون (١١٠) .

وهكذا نجد هيغل يرصد ثلاث مجموعات من الآلهة الاغريقية ، تبين لنا المسار الذي آلت اليه الديانة الاغريقية القديمة ، فالمجموعة الأولى تضم القوى الطبيعية المشخصة بوحشيتها الجامحة ، والمجموعة الثانية تضم القوى المسيطرة على الفنان الطبيعية الموضوعة في خدمة الحاجات الانسانية ، والمجموعة الثالثة ، تضم آلهة قريبة الصلة بكل ما هو فكري وكله وروحي ، ولكن هذه المجموعة تفتقر الى الفردية الروحية ، ولهذا فهي قريبة الى الطبيعة ، وما هو جوهرى في الطبيعة ، ولذلك فقد نشأ صراع بين الآلهة القديمة « الأومينيديات Eumenides وبين الآلهة الجديدة (التي تمثل في أبولون اله الاصلاح والعلم والأخلاق الواعية بناتائها) وقد عبر سوفوكليس عن هذا الصراع بشكل واضح في مسرحية أنتيجونا Antigone التي يرى هيغل أنها من أروع آيات الفن وأكملها على مر الزمان (١١١) :

ويرى هيغل ان تطور الديانة اليونانية يكشف عن التحويل الذي أشرت اليه سابقا ، فهناك تعاقب منطقي من وجهة نظر هيغل في صياغته الديانة الاغريقية يؤدي الى سيادة الآلهة الجديدة التي عبرت عن نفسها في فن النحت Sculpture الذي يمثل مركز الفن الكلاسيكي . ويظهر هذا التعاقب المنطقي ، في تتبع هيغل لظهور الكاوس Chaos ثم جايا وأورانوس Uranus ثم كرونوس Cronus ، يبين لنا التقدم المتدرج من القوى الطبيعية المجردة والعديمة الشكل نحو قوى أكثر تعينا ، ولها شكل ، وهذا التقدم ذاته يعنى أيضا - عند هيغل - بداية هيمنة الروحي على الطبيعي .

فهذا التعاقب يتبدى من جهة تقريبا نحو آلهة ذات مضمون أعمق وأغنى ، ويعنى من جهة أخرى ، ازالة ونفى لكل ما هو مجرد وطبيعي من سلسلة الآلهة القديمة ، ولذلك نجد أن كرونوس يخلع أورانوس ليحل محله ، ولذلك فالطابع السلبي للتحويل ، أى نفي الطبيعي والمجرد الذي لازم بداية الفن الكلاسيكي يصبح هو الطابع المركزي الحقيقي لهذا النمط

Ibid : p. 462.

(١١٠)

Ibid : p. 464.

(١١١)

من الفن . لهذا فان التشخيص يصبح هو الشكل العام الذى يتم به تمثل الالهه ، وهذا ابتشخيص موجه نحو الفردية الانسانية والروحية ، حتى وان بدت سمات هذه الفردية مبهمه وغير محددة ، ولهذا فان الصراع بين الالهة القديمة الالهة الجديدة يعبر عن التقدم الحقيقى للفن الكلاسيكى ، لانه تقدم الطبيعة نحو الروح بوصفه المضمون الحقيقى للفن الكلاسيكى . ويصف هيجل هذا التقدم على صعيد اواقع التاريخى بأنه انتقال من حالة يكون الانسان خاضعا - فيها - لضرورات الطبيعة ، الى حالة يكون أساسها العدل والملكية والقوانين وتنظيم الحياة السياسية . وقد تصور الأقدمون هذا الانتقال بأنه عبارة عن هزيمة الحقتها الالهة الفردية والروحية بالقوى الطبيعية ، وكان نتيجة هذه الهزيمة انزال العقاب بالمردة ورجوعهم الى باطن الأرض والعالم السفلى ، فمثلا بروميثيوس قيد الى صخور الجبل ، ليلتهم النسر كبده المتجدد باستمراره ، وحكم على سيريزف بأن يدفع - ابد الدهر - صخرته التى تتسحرج الى أسفل كلما ارتفع بها ، فهذا الانتصار على الالهة القديمة يماثل - عند هيجل - انتصار الاغريق كشعب فى حرب طروادة ، لأنه ألف لهم عالما ثابتا وواضحا ، وجعل دور الفن الكلاسيكى هو تنحية واقضاء العناصر الطبيعية عن مضمون وشكله على حد سواء . ولكن هذا لا يعنى وجود قطعية بين الديانة الاغريقية وبين الالهة القديمة ، ولكن هناك تواسلا من نوع ما ، بمعنى أن هناك استمرارا ايجابيا للعناصر التى تتفق مع تصور الالهة الجديدة . ويظهر هذا فى تمجيد سوفوكليس لبروميثيوس - فى مسرحية « اوديب فى كولونا » - Oedipus Coloneus (١١٢) للدور الكبير الذى أداه لبني البشر ، حين أعطاهم النار ، وهذا يعنى من جهة أخرى أن الديانة الاغريقية لم تكن ديانة منغلقة على نفسها جغرافيا ، أو تاريخيا ، وانما كانت منفتحة على ديانات الشعوب المختلفة ، حتى تلك التى لم تكن تتفق مع تصوراتها ، ومنتفتحة أيضا على الالهة القديمة التى ترفض الجوانب الطبيعية فيها ، وهى تنفتح على الديانات الأخرى لكى تقوم باعادة تمثيل ديانات الشعوب ودياناتها القديمة ، بما يتفق مع الفردية الروحية الواعية بذاتها ، وقد عبر هذا الاستمرار الايجابى عن نفسه فى أشكال مختلفة هى « الأسرار » Mysteries ، والحفاظ على الآلية القديمة ، بحيث تكون هذه الأشياء والتطورات السابقة هى الأساس الطبيعى للالهة الجديدة (١١٣) .

فالأسرار هى الشكل الأول الذى حفظ فيه الاغريق تقاليد حكمتهم ، وآلهتهم القديمة ، وهى لم تكن أسرارا بالمعنى الذى يفهم من هذه الكلمة ،

Ibid : p. 470.

(١١٢)

Ibid : p. 488.

(١١٣)

فلقد كان الاغريق يعرفونها ، ولكنهم كانوا ملزمين بعدم الكلام عنها ، وكانت الغاية من الاسرار الحفاظ على التقاليد القديمة التي كانت الأساس لتمثلات الفن الكلاسيكى ، ويظهر التمسك بالآلهة القديمة - بشكل واضح - فى الابداعات الفنية . حيث يرد ذكر بروميثيوس وهيفائستوس وهرقل وغيرهم عند سوفوكليس واسخيلوس وأرسطو . وقد يقع البعض فى الخطأ حين يتصورون أن الآلهة الاغريقية بسبب مظهرها وشكلها البشرى هى تمثيلات رمزية أو تمثيل مجازى لعناصر طبيعية فمنهم من يرى فى هيلوس Helios إله القمر ، Diama إله الشمس ، أوديانا وهذا الفصل بين العناصر الطبيعية كمضمون ، وبين التشخيص البشرى كشكل لا يتفق مع التفكير الاغريقى ، ولهذا لا نجد لدى الاغريقى ، أى تعبيرات من قبيل إله الشمس أو إله البحر . وهذه التعبيرات كان يمكن أن يستلخصوها ، لو كانت تؤلف فعلا جزءا من تمثلاتهم الدينية ، لهذا فان هيلوس هو الشمس من حيث هو إله (١١٤) . وإذا كان الفن الكلاسيكى يقوم على أساس تنحية العناصر الطبيعية والحيوانية ، فانه لم يستبعدا نهائيا من دائرة الآلهة الجديدة واستبقى العناصر التى يمكن أن تلعب دورا ايجابيا فى التصوّر الجديد للآلهة ، ولذا فقد تظهر الحيوانات الى جانب الانسان فى النحت الاغريقى ، بحيث تكون الحيوانات تابعة للهيئة البشرية ، ولينسب لها مركز الصدارة كما هو الحال لدى الهندوس مثلا ، ولهذا نجد فى النحت الاغريقى ، النسر يمثل الى جانب جوبتر Jupiter والطاوس الى جانب جونون Juno والحمام الى جانب فينوس ، وهذا يعنى أن نظرة الانحطاط التى نظرتها الديانة اليونانية الى الحيوانات والقوى الطبيعية المحض ، قد أعقبتها استعادة لهذه العناصر ودمجها فى أعلى أشكال استقلال الفردية الروحية (١١٥) .

(ب) مثال صورة الفن الكلاسيكى

The Ideal of the Classical Form of Art.

يدرس هينجل بعد ذلك مثال الفن الكلاسيكى كما يتبدى فى ثلاثة مظاهر أساسية ، هى المظاهر العامة والخاصة والفردية ، فهو يدرس - أولا - الطبيعة العامة للمثال الكلاسيكى الذى ينتمى مضمونه وشكله الى العالم الانسانى ، وينسعى الى تحقيق أكمل تطابق ممكن بينهما ، ثم يدرس - ثانيا - النتيجة المترتبة على اختيار الشكل الجسمانى فى التعبير

Ibid : p. 472.

(١١٤)

Ibid : p. 475.

(١١٥)

عن المثال الكلاسيكي على أنها تجعل المثال في مظهر ذي طابع خصوصي نوعي ، ولذلك تتولد مجموعة من الآلهة والقوى الخاصة التي تهيمن على الحياة الانسانية . ويدرس - ثالثاً - تعين هذه الآلهة الكلية في أفراد ، لهم طابع فردي ، لأنه لو ظلت الآلهة كلية مجردة ، فانها تبغى خاويًا بلا مضمون . وبالنسبة للمظهر الأول الذي يتناول فيه هيجل مثال للفن الكلاسيكي بشكل عام ، يوضح أن الروحي هو الذي سيسشكل من الآن فصاعداً المضمون الحقيقي الوحيد ، ومن ثم تصبح الظواهر الانسانية هي التي ستقدم عناصر الشكل المطابق لهذا المضمون الروحي . وإذا كان مثال الفن الكلاسيكي من نتاج الروح ، فهذا يعني التوقف عند السمات الخاصة للفنان الاغريقي الذي أظهر وأبدع الفن الكلاسيكي من خلال حريته الواعية ، والحقيقة ان هيجل حين يتناول الفنان الاغريقي ، ويحلل دوره في ابداع الفن الكلاسيكي ، من حيث انه تجسيد للانتاج الفني الحر ، فانه يطرح معه دائماً تساؤلاً وهو : ما هي المصادر التي استقى منها الفنانون والشعراء الاغريق مادة ابداعاتهم ؟ وإذا كان الفن يتوحد مع الدين لدى الاغريق ، فمن أين أتت هذه الديانة ، هل ابتكرت ابتكاراً ؟ (*) وهذا التساؤل لم يطرحه هيجل فقط ، وإنما كان مطروحاً منذ القدم ، لا سيما بين هيرودس الذي أوضح أن هوميروس وهزيودس هما اللذان منحوا الاغريق آلهتهم ، ولكنه يذكر في مواضع أخرى ، مقارنة وثيقة للغاية بين الآلهة الاغريقية والآلهة المصرية ، توحى بتأثر الاغريق بالديانة المصرية ، ليس هذا فحسب ، وإنما أشار أيضاً الى أن عناصر أجنبية أخرى من الحضارات المختلفة مثل الحضارة الفينيقية والاشورية والشرقية قد تسربت الى اليونان (١١٦) ، وموقف هيجل من هذه القضية

(*) استطرد هيجل في أكثر من موضع في التساؤل عن الاصل الحقيقي للآلهة عند اليونان ، وهو يرد على الرأي الذي يؤكد أن الأفعال التصويرية التي صورها النحت ، ترجع الى أفراد تاريخيين ، وإلى أبطال وإلى جماعات اثينية قديمة . وأن مصدر الآلهة اليونانية هو آلهة الأسر والقبائل والمدن القديمة . وبالتالي فإن أصل الآلهة الاغريقية يرجع لفظ الى وقائع تاريخية محددة ، وبالتالي يرفض تأثير الاغريق بالديانات الشرقية المختلفة ، الى وقائع تاريخية محددة ، وبالتالي يرفض تأثير الاغريق بالديانات الشرقية المختلفة . ويرى هيجل أن وجهة النظر هذه ، التي يؤيدها كل من هيني Heynt ومفكر فرنسي Fréret آخر هو نيقولا لزيويه ، يمكن قبولها ، ولكنها تبسط الأمور بدرجة كبيرة ، وهي تحاول أن ترد الصراع بين الآلهة الى الصراع التاريخي بين الأسر والقبائل ، ويفصح هيجل عن وجهة نظره بقوله : « ان البحث في أصل الآلهة الحقيقي لا يكون من خلال هذه العناصر التاريخية ، وإنما في القوى الروحية للحياة ، لأن الآلهة بهذه الصفة من الحياة التي جرى تصورهما ، بينما لم يكن هناك نور للعناصر التاريخية والمحلية ونحو اضاءها أكبر قدر ممكن من الوضوح والتحديد على كل اله » .

Hegel : op. cit., p. 477.

(١١٦)

هو أنه لا يعترف صراحة بالمصدر الشرقي للحضارة الاغريقية ، ولكنه لا ينفي انتقال هذه الديانات الشرقية من الحضارات الآخر الى الاغريق ، ثم إعادة تثل وتحويل لهذه الديانات من قبل الفنانين الاغريق ، بحيث تنصهر في داخلهم ، ولهذا فهم يقتبسون المضمون من داخلهم الذي يحتوى البوتقة التي تنصهر داخلها كل المصادر المختلفة التي تسربت الى الوجدان الاغريقي ، ومن خلال عملية التحويل التي يتم فيها حذف ما لا يتفق مع الروح اليونانية ، يعثر الفنان الاغريقي على الشكل المطابق لهذا المضمون ، ويرى هيجل أنه بفضل هذا العمل المزدوج من قبل الفنان الاغريقي - وهو إعادة التمثل والتحويل - يصبح الفنان الاغريقي هو الخالق الحقيقي للميثولوجيا الاغريقية . ولذلك فهو يرى أن الآلهة الهوميرية ليست ابتكارا ذاتيا صرفا ، أو فعلا محضا من أفعال الخيال ، ولكن جذور هذه الآلهة تكمن في روح الشعب الاغريقي ومعتقداته وترتكز الى أساس ديني قومي .

ونتيجة لهذا العمل الذي كان يقوم به الفنان الاغريقي ، فانه يتميز عن الفنان الشرقي الذي كان ينطلق من التراث Tradition والعناصر الطبيعية ، وكان الهامه يقوده الى تسمير ذاته الداخلية التي تقع عليها مهمة صياغة تلك العناصر الخارجية ، فكان مشتتا بين الانطلاق من المدلول أو من الشكل ولهذا تميزت ابداعات الفنان الشرقي بالطابع المجرد . أما في الفن الكلاسيكي ، فعلى عكس الفن الزمزي فان الشعراء والفنانين هم - بدورهم - أنبياء ومعلمون يعلمون الناس المطلق والالهي ويكشفون عنهما لهم ، ولكن يختلف الفنان الكلاسيكي عن الفنان الشرقي في النواحي الأساسية التالية :

(أ) اذا كان مضمون الاله الشرقي يتألف من العناصر المقتبسة في الطبيعة الخارجية وغربته عن الروح الانساني ، كما كان يرقى الفنان الشرقي ، فان الفنان الكلاسيكي يرى أن مضمون الآلهة مأخوذ من الروح الانسانية ، وبالتالي ، فهو مضمون غير قابل للانفصال عن الانسان ، بل يؤلف جزءا لا يتجزأ منه (١١٧) .

(ب) إن الفنان الشرقي لا ينطلق من ذاته في ابداع عمله الفني كما يفعل الفنان الكلاسيكي ، الذي يصوغ مضمون المادة التي يشكلها ، وبالتالي فالمضمون هو الذي يحدد الشكل المناسب له ، بينما الفنان الشرقي ينطلق من المدلول الجاهز أو من الشكل الذي يعبر عن نفسه في العناصر

الطبيعية ، ولم يترك لذاته قدرة الخلق الحر ، ونتيجة لهذا ، فإن الفنان اشرقى أبرز العناصر الطبيعية الخارجة عنه فى ابداعاته الفنية ، بينما أبرز الفنان الكلاسيكى الجوانب الروحية التى تجد تحققها فى الشكل الانسانى . ولهذا فان الفنان الكلاسيكى نظر للشكل الانسانى بوصفه الواقع الوحيد المطابق بعد أن جرده من جميع عناصره العارضة والهامشية ، ليجعل منه مضمونا انسانيا شاملا روحيا (١١٨) .

(ج) أن الفنان الكلاسيكى أو الاغريقى لم يقف موقفا سلبيا كما كن الحال لدى الفنان الشرقى ، فلقد كان الفنان الاغريقى يقوم بدور الكاهن أو العراف ، فكان من مهمته ان يتعرف على حضور الآلهة ونشاطها فى الحياة الانسانية ، ولهذا كان يأول الأحداث الطبيعية والأعمال والمصير الانسانى على نحو ما تشير القوى الطبيعية ، ولهذا فقد أعطى الأنشطة الانسانية شذل الأعمال الالهية . ويتضح هذا فى الألياذة (النشيد الأول) حين يأول الشاعر هوميروس الطاعون الذى فشا فى معسكر الاغريق على أنه نتيجة لغضب أبولون على أجا ممنون الذى لم يكن يريد أن يعطى ابنته لكريزيس Chryses . (١١٩) .

بعد أن حلل هيجل سمات الفنان الاغريقى الكلاسيكى ، وما يميزه عن الفنان الشرقى ، يحلل هيجل سمات الفن الكلاسيكى بشكل غير مباشر ، من خلال شرحه لسمات الآلهة الجديدة ، لأنه اذا كان الفن الاغريقى هو الذى خلق الآلهة الجديدة ، فان سمات الآلهة الجديدة هى نفسها سمات الفن الكلاسيكى . وأهم ما يميز الآلهة الجديدة التى تظهر فى الفن الاغريقى هى فرديتها الروحانية الجوهرية ، أى المتحررة من تعدد التفاصيل الثانوية والأحداث العارضة ، وتبدو كوحدة واحدة ، ولكن هذه الآلهة ليست تجريدات روحية أو مثالا كلية ، لأنها توجد بوصفها أفرادا وليس بوصفها كلا مجردا ، ولهذا فهى تتميز بالدقة والوضوح والتفرد ، ولهذا تجد فى كل اله من الآلهة الروحانية قوة طبيعية محددة ، ينصهر الاله واياها مؤلفا جوهرأ أخلاقيا محددأ ، ولهذا فهو يمثل التوسط بين الكلية المحض ، المطلقة ومن الخصوصية الفردية المجردة . وشخصية الاله المحددة الواضحة - فى ذاتها - هى وجه من وجوه جمال الفن الكلاسيكى الروحى الذى يتبدى للعين فى شكل خارجى يمكن رؤيته بصريا ، ولهذا يبتعد الجمال الكلاسيكى - فى تعبيره عن الالهى - عن فن الجليل ، لأن الاحساس بالجليل يتأتى من العمومية المجردة من المتحد ،

Ibid : p. 478.

(١١٨)

Ibid : p. 480.

(١١٩)

ويجعل الفنان سلبيا حيال كل ما هو خاص ، وبالتالي تجاه كل تجسد لهذا الكلي المجرد ، وتبدو الآلهة في الفن الكلاسيكي رغم صفوها وعظمتها ، وكأنها تهيمن على الجسم ، ولهذا يتبدى الروح غارقا تماما في شكله الخارجي ، فالطبيعة التشخيصية للفن الكلاسيكي تظهر في امتزاج الآلهة الخالد بالبشر الفانين .

وإذا كانت الآلهة تبدو - في الفن الكلاسيكي - في شكل السكون الحر التأملي ، فإن « فن النحت » يعتبر هو أصلح الفنون لتمثيل المثال الكلاسيكي في اكتفائه بذاته ، وهدوءه وصفوه ، لأنه يشف عن الألوهية العامة أكثر مما ينم عن الطابع الخاص لاله ما ، والنحت القديم بشكل خاص هو الذي يبرز هذا الجانب من المثال ، لأنه في الأزمان اللاحقة ، شرع النحت في اضعاف حركة درامية على الأوضاع والمواقف والأشخاص الذين يقوم بتمثيلهم . أما الشعر ، فإنه يجعل الآلهة تبدو فعالة وعاملة ، وتنطوي على موقف سلبي إزاء الوجود لأنه يزوج بها في منازعات وصراعات (١٢٠) .

والآلهة - كما تبدو في الفن الاغريقي - رغم تعددها المتنوع ، لا يمكن أن تلتقى مع مفهوم الألوهية كما يتبدى في اليهودية والمسيحية والاسلام ، وهي الكلي بوصفه مصدرا للخاص ومنبعا له . ولهذا فإن هذا العدد الضخم من الآلهة الذي يؤلف وجدة الطبيعة والروح ، لا يخضع لتصنيف صارم وفق مبادئ مجردة ، لأنه لو أمكننا تصنيف الآلهة اليونانية وفق مبادئ محددة ، فهذا يعني تجسد الآلهة في تعين واحد ، وبالتالي ستصبح مجرد كائنات رمزية تقوم بالتمثيل الحكائي كما هو موجود في الصالم ، وهي - في هذه الحالة - لن تكون أفرادا بشريين ، وإنما وجوها مجردة ومتناهية ومحدودة ، ونلاحظ أن الفنان الاغريقي وهو يقوم بتمثيل الآلهة في « فن النحت » ، فإنه يضحى بالتفاصيل ، لكي يبرز الفروق الكلية الأساسية بين الآلهة ، لكي يصون الجانب الكلي لكل اله ، ولكن الميثولوجيا الاغريقية تبين لنا التداخل بين الآلهة ، فمثلا يرى أن كريسيا علمت البشر الزراعة ، فوهبت البشر بذلك اثنتين من أعظم المنافع التي ترتبط بها ، فعلمتهم كيف ينتجون احتياجاتهم من المنتجات الطبيعية ، وجعلتهم يكتشفون - في الزراعة - الروابط الروحية للملكية والزواج والقانون وبدايات الحضارة والنظام المشيد على الأخلاق (١٢١) . والنحت يجسد لنا المضمون الروحي للآلهة الفردية ،

Ibid : p. 483.

(١٢٠)

Ibid : p. 498.

(١٢١)

عن طريق تكثيف تنوع الفردية وغناها في تعين واحد ، وهو ما نطلق عليه الطابع الكلي المميز لكل آله على حدة ، والنحت يجعل هذا التنوع والثراء والمضمون الروحي في متناول الإدراك ، لأنه يعطيها تعبيراً واضحاً وبسيطاً ، ومن هذه الزاوية يبدو فن النحت أكثر مثالية ، لأنه يقوم بصياغة الآلهة وتفرداها في شكل انساني واضح ومحدد ، ولهذا يدفع النزعة التشبيهية الى أقصى حدودها (١٢٢) . ولذلك فحين يصبح الآله موضوعاً للتمثل البشري ، فإنه يكتسب من خلال النحت - بشكل خاص - شكلاً جسمانياً وواقعياً ، يقره الإنسان بالطقوس . والطابع العام للمثال الكلاسيكي كما يتبدى من خلال فن النحت (*) يوضح أن الآلهة والبشر في الفن الكلاسيكي ، أنساء توجههم نحو الخاص والخارجي لا يفتقدون الاتصال مع الأساس الأخلاقي ، لأنه ليس هناك اتصال بين ذاتيتهم وبين المضمون الجوهرى لقوتهم ، فكما أن الطبيعي - في الفن الاغريقي - يبقى في حالة انسجام مع الروحي ويكون تابعاً للداخل ، كذلك يكون التطابق تاماً بين الداخلية الذاتية الانسانية ، وبين موضوعية الروح الحقيقية ، أى المضمون الأساسى للخير المعنوى والحق .

ومن هذا المنظور فإن المثال الكلاسيكي ، لا يعرف الانفصال بين الداخل والشكل الخارجى ، ولا يعرف تمزق الذاتى بين الغايات والأهواء من جهة والكلية المجردة من جهة أخرى . ويرصد هيجل تطور الفن الكلاسيكي عن التعبير عن هدوء المثال وصفوه الى التعبير عن تعدد أشكال الظواهر الفردية والخارجية ، ويصبح كل اهتمامه ينصب على تسند أشكال الظواهر الفردية والخارجية ، مما يضى عليها طابعاً متناهماً ، ونتيجة لهذا التطور ، يتجه الفن الكلاسيكي - فى النهاية - الى اضعاف الطابع اللطيف Agreeable والجذاب على الفن ، مما يجعل العمل الفنى لا يخاطب الجوانب الداخلية والجوهرية فى الانسان فحسب ، وإنما يخاطب ذاتيته المتناهية أيضاً . ولذلك كلما اكتسب العمل الفنى طابعاً متناهماً ، توثقت بالذات المتناهية التى تتلقى ابداعه ، ويمكف الفن على ابعاد وقار الورع والتقوى عن الفن، ولهذا يرى هيجل أن الفن الكلاسيكي، ينجل كلها اتسع المكان الذى يفسخه الفنان للطيف والجذاب فى عملة الفنى ، لأن اللطيف والجذاب ، لا يفيدان فى إبراز الجوهرى ، أو الكلى . وإنما يفيدان فى إبراز الجانب المتناهى والوجود الحسى والجوانب الداخلية الذاتية ، وهكذا كلما أصبح الظريف أو الجذاب هو العنصر:

Ibid : p. 499.

(١٢٢)

(*) هناك عرض تفصيلى عن فن النحت وتطوره فى الفصل السادس من هذا

البحث .

الأكبر في الجميل في العمل الفني ، ازدادت الهوة التي تفصل اللطيف عن الكلي والشمولي عمقا ، وبهذا الانتقال الى الخارجية ، يرتبط الانتقال ايضا الى شكل فن آخر هو الفن الرومانتيكي (١٢٣) .

(ج) انحلال صورة الفن الكلاسيكي

(The Dissolution of the Classical Form of Art).

ان هذا العنوان يقود البحث الى التساؤل : ما هي الأسس التي يبنى عليها هيغل انحلال صورة الفن الكلاسيكي ؟ هل هذا الانحلال يكمن في طبيعة المثال الذي اعتمد عليه الفن الكلاسيكي في تمثيله وهو الآلهة ؟ أم أنه مرتبط بولع الفن الكلاسيكي بابرار التفاصيل الخارجية ، وبالتالي لم يعد معبرا عما تجيش به الروح من جوانب كلية وشمولية ؟

ويرى هيغل أن الآلهة الاغريقية التي كانت تمثل مثال Ideal للفن الكلاسيكي ، كانت تحمل - في ذاتها - بذور انحطاطها ، بحيث أنه حين كشف تطور الفن للوعي عيوب الآلهة الاغريقية أدى هذا الى انحلال الفن الكلاسيكي ، وقد تمثل هذا في الآلهة التي كانت تمثل الفردية الروحية وتجد تعبيرها المطابق لها في أشكال جسمانية ، قد انقسمت الى مجموعة كبيرة من الآلهة الفردية التي تفتقر الى الطابع الشمولي الجوهرى ، وتتصف بصفات عرضية وجزئية ، وأدى هذا الى انحطاط الالهى واضمحلال الفن الكلاسيكي (١٢٤) ، ويشرح هيغل هذه الفكرة من خلال فكرة القدر Fate ، فالآلهة حين تمثل في أشكال انسانية وتتصف بسمات جزئية عارضة ، يظهر فيها هذا الطابع المتناهي المحايث لطبيعتها ، وبالتالي يبين أنها تفتقر بالضرورة الى قوة أسمى منها ، هي القدر ، ويعرف هيغل القدر بأنه « القوة الواحدة والكلية التي تتجاوز خصوصيات الآلهة الفردية » (١٢٥) ، وبالتالي يشعر الفنان أن القدر لا يمكن أن يقدم في مظهر فردى ، فيشعر بحاجته بتجاوز هذا الشكل من الفن ، لأن الشكل الأخير للآلهة التي يشخصها في صورة أفراد تجعل من البشر والآلهة يتصارعون ويحتاجون الى الانصياع لأمر القدر ، والا كتب عليهم السقوط . ويرى هيغل أن الأسباب التي أدت الى انحلال الفن الكلاسيكي من داخله هي : أولا : سيادة النزعة التشبيهية Anthropomorphism

Ibid : pp. 500-501.

(١٢٣)

Ibid : p. 502.

(١٢٤)

Ibid : p. 503.

(١٢٥)

التي عجلت بسقوط الآلهة الاغريقية لدى الفنانين ، لأنه لم يعد يجد فيها هذا الشعور بالطمأنينة ولهذا يشبع الفنان ويطعم عن هذا الشكل الذي يعمل على تشبيهه كل شيء بالانسان ، لكي يرتد الى ذاته وينطوي على نفسه . ثانيًا : غياب الذات الباطنية ، لأن المغالاة في تشبيه الآلهة الاغريقية وخلع الصفات البشرية عليها يفتقران الى وجود انساني فعلي ، جسدي وروحي على حد سواء . ويرى هيجل ان المسيحية هي التي وهبت العالم هذا الواقع الذي يتكون من جسد وروح ، ومثلت الله من خلال المسيح ، وعلى هذا النحو تم الاعتراف بالجسم رغم الطابع السلبي لما هو طبيعي وحسي ، واعتمد الفن الكلاسيكي على التشبيه والتجسيم وغياب الذات الباطنية (١٢٦) . ثالثًا : الانتقال الى المسيحية (*) الموضوع للفن الحديث ، وبالتالي لم يعد الفن الكلاسيكي قادرا عن التعبير عنها ، لأن الفن الحديث أو الفن الرومانتيكي يعتمد على مفهوم للجمال مغاير لمفهوم الجمال الكلاسيكي ، فمفهوم الجمال في الفن الرومانتيكي هو التعبير عن توافق الروح مع ذاتها - أي جمال النفس الباطني - ، بينما مفهوم الجمال الكلاسيكي هو الاتحاد بين الداخلة والشكل الخارجي ، وكل منهما يعبر عن الآخر ويحتويه . وانما : أن المسيحية كموضوع للفن الحديث أدت الى ظاهرة تقلص واضمحلال الآلهة والأبطال الاغريقية . خامسًا : أن هيجل لا يغفل ذكر الشروط الحضارية التي أدت الى انحلال الفن الكلاسيكي في مضماره الخاص ، فيرى أن حاجة الانسان الى حرية أرقى من تلك التي توفرها له الحياة السياسية قد خلقت تعارضا بين الذات الباطنية والواقع الخارجي ، ولهذا لم تعد هناك وحدة بين غايات الفرد وغايات الدولة - التي كانت موجودة في العصر اليوناني ، ولذلك يتخذ الفرد - الذي لم يعد يجد اشباعا لحاجاته في الواقع الخارجي - موقفا سلبيًا ومعاديا للواقع الخارجي ، لأنه يرى أن هذا الواقع الذي يتناقض معه هو واقع منحط أو أدنى منه ، ولذلك حاول الفن امتصاص هذا التناقض بين الفرد والواقع الخارجي ، ولذلك كان لابد أن يظهر شكل

Ibid : p. 506.

(١٢٦)

(*) يورد هيجل نماذج من الألب الحديث الذي يعبر عن هذا الانتقال من الديانة اليونانية الى المسيحية مثل قصيدة الهة الاغريق Götter Griechen Lands لـ هيلر ، وقصيدة بارثي Patny (١٧٥٢ - ١٨١٤) حرب الآلهة Laguerre des Dieux والروسانة Lucinde لـ لولها ف. ف. شليجل ، وخطيبته كورنيثا Braut von Kornith لجوته . ويخلص هيجل من تحليله لهذه النماذج الى أن الديانة الاغريقية ، كانت تعكس رؤية ما للعالم ، كذلك فالديانة المسيحية - بالحوار السلبي والإيجابي معها - تخلق رؤية للعالم أيضا ، وهذه الرؤية الأخيرة كانت موضوع الفن الحديث .

See : Hegel : op. cit., pp. 508-9.

فنى جديد ، يتجاوز الفن الكلاسيكى الذى يعبر عن وحدة الفرد والواقع الخارجى (١٢٧) .

والشكل الفنى الذى واكب مرحلة انحلال الفن الكلاسيكى وعبر عنها هو الهجاء Satira الذى نجده بشكل واضح لدى اسطونابيس ، الذى استخدم الكوميديا لنقد الجوانب الأساسية فى عصره . والهجاء - بهذا المعنى - لا يدخل ضمن نطاق الفن الرومانتيكى بوصفه شكلا فنيا جديدا مختلفا . وانما هو ضمن المرحلة الاخيرة التى تعبر عن انحلال صورة الفن الكلاسيكى . لأن الهجاء لم يستطع امتصاص التناقض بين الانسان والعالم ، ولم يستطع أن يصيغه فى صورة فنية جديدة ، وانما هو مجرد هجوم على شكل التناقض بين الانسان والعالم فقط ، ولذلك فهو لا يحقق علاقات ثرية ، تعنى نهاية صورة الفن الكلاسيكى ، لأنها تلغى الآلهة تصالحا شعريا ، بل يكتفى بأن يقيم بين حدى التناقض - الانسان والعالم - لن يجد ذاته فى العالم الحسى ، وانما من خلال توافقه مع ذاته الباطنية ، والهجاء هو تعبير الروح النبيلة حين يثور بسخط غاضب ، أو سخرية التشكيلية ، وجمال العالم الانسانى سواء بسواء ، ويعبر الهجاء - اذن - عن انفصال العالم الروحى عن العالم الحسى ، ويخلص الى أن الانسان ناعمة ، أو تهكم جارح على الحياة المليئة بالرديلة ، لكى يندد بالعالم الذى يتناقض تناقضا صارخا مع فكرته المجردة عن الفضيلة والحقيقة . والهجاء - الذى لم يستطع النظريات الفنية الشائعة فى عصر هيجل تصنيفه - هو الشكل الفنى الذى يمثل هذا التناقض السافر بين الذاتية المثالية والعالم المنحط ، وهو لا يمت باى صلة الى الملحمة Epic كما لا يندرج فى عداد الشعر الغنائى Lyric لأن الهجاء لا يعبر عن العواطف ، وانما يعبر عما هو خير وضرورى فى حد ذاته بشكل عام (١٢٨) .

وإذا كان الهجاء لا يتمتع بهذه السمة من الجمال الحر الذى يشكل مضلوا للمتع الجمالية ، فإنه لا يمكن اعتباره عملا شعريا (*) وبالتالي لا يمكن اعتباره عملا فنيا ، لأنه يمثل الشكل الانتقالى للمثال الكلاسيكى فى آخر مراحلها . وقد ظهر الهجاء بشكل واضح عند الرومان ، لأن روح العالم الرومانى تعبر عما يريده الهجاء الافصاح عنه ، ولهذا يشتهر الرومان بالأعمال الكوميديّة والهجائية مثل أعمال بلاطس Plautus (٢٥٤ -

Ibid : .p. 512.

(١٢٧)

Ibid : p. 514.

(١٢٨)

(*) معروف عند هيجل أن العمل الفنى الحقيقى هو الجمال الحر ، وهو الشعر ، فكلمة الشعر لها عنده معنى ، فهى من جهة تعنى فن الشعر ، وتعنى ايضا كل عمل فنى حقيقى .

١٨٤ ق م) و تيرنسيوس Terence (١٩٠ - ١٥٩ ق م) واينوس
 Elnius (٢٣٩ - ١٦٩ ق م) (١٢٩) وأعمال هؤلاء هي محاكاة
 للأعمال الكوميديّة الاغريقية أكثر منها نتاج روماني أصيل ، وقد حارل
 هؤلاء التعبير عن سخطهم الفاضل على رذائل العالم الذي كانوا يعيشون
 فيه ، ولذلك نجد هوراسيوس (٦٥ - ٨ ق م) يستلهم في شعره
 الغنائى ، الروح والأساليب الاغريقية ، ويرسم فى رسائله - التى يشف
 فيها عن ذاته - ولوحة حية لأخلاق زمانه ، ويوضح كيف تدمر حماقات
 عصره ومغالة نفسها بنفسها ، بفعل الاختيار الأخرق للوسائل المستخدمة
 فى تحقيقها . والموقف الذى يتخذه ازاء بؤس الحاضر البخزى هو موقف
 اللامبالاة الرواقية ، والصلابة الداخلية لروح فاضلة ، وانعكس هذا
 الموقف ذاته ، وبالطريقة ذاتها ، فى التاريخ للفلسفة الرومانية ، وهذا
 واضح لدى سالوستنى Sallust (٨٦ - ٣٥ ق م) (١٢٠) ، ويرى
 هيجل أن الهجاء لا يلائم عصره ، لأن النوع الهجائى يرتكز الى مبادئ
 صلبة ، لا تتفق وطبيعة عصره ، لأنه تملئها حكمة مجردة وفضيلة متمزئة
 ومكتفية بذاتها ، وهى تمجز - بتناقضاتها - عن المساهمة فى زوال
 الجوانب القائمة والخاطئة من الحياة وتلاشيها أمام نور الحق الباهر .
 والفن - كما هو الحال به دائما - لا يستطيع أن يخون مبداء الجوهرى ،
 وهو مقاومة الانفصال بين التفكير المجرد والواقع الموضوعى الخارجى ،
 لأن الفن يسعى - بجميع الوسائل - الى الوصول الى التركيب بين الواقعى
 والحقيقى ، وبفضل هذا السعى يتحقق الفن الحقيقى .

٣ - صورة الفن الرومانتيكى : The Romantic Form of Art

تحدد صورة الفن الرومانتيكى - شأنها شأن الفن الرمزي والفن
 الكلاسيكى - بالمفهوم الداخلى للمضمون المطلوب تمثيله فى العمل الفنى ،
 ولذلك يبدأ هيجل حديثه بالحديث عن المبدأ الذى يرتكز عليه هذا
 المضمون الذى يجسد رؤية جديدة للعالم ، ويجسد شكلا فنيا جديداً
 أيضاً ، هذا المبدأ هو مبدأ الذاتية الداخلية Inner Subjectivity
 التى تمكف على ذاتها حين تجد أن التظهير الجسمانى للروح هو عراض

Ibid : p. 514.

(١٢٩)

Ibid : p. 515.

(١٢٠)

ومؤقت ، فتسعى الى الارتقاء : فبدلاً من أن كانت تبحث عن ذاتها في الخارج الموضوعي الحسى ، بوصفه متطابقاً معها ، فانها تسعى الى توافق ما مع ذاتها ، ولهذا تتحلل صورة الفن الكلاسيكى لتفسح المجال لصورة أخرى ، تسعى - فيها - الروح الى وجود ملائم لطبيعة من خلال العالم الروحى ، لأن جمال المثال الكلاسيكى لا يمثل الهدف الاسمى والغاية الأخيرة للفن الرومانتيكى ، وذلك لأن الروح فى المرحلة الرومانتيكية يعى أن حقيقته لا تتمثل فى الغوص فى الجسمانى ، وإنما فى انسحابه من الخارج ليرتد الى داخل ذاته ، وحين يتجسد هذا المضمون فى شكل جميل ، نجد الجمال الكلاسيكى يصير جمالاً ثانوياً ، لأن الجمال - هنا - هو جمال روحى صرف ، الذى تتجسده فى جمال الذات اللامتناهية والروحية فى ذاتها . ولكى يجد الروح مستقراً له فى اللامتناهية . فانه يتسامى الى ما فوق الشخصية الشكلية والمنتاهية ، الى المطلق ، ولهذا يسعى الفن الرومانتيكى الى الغاء النزعة التشبيهية الاغريقية ، ويحاول العثور على نزعة تشبيهية أخرى ، تكن أكمل وأمثل فى التعبير عن الروح بوصفه مطلقاً لا متناهياً (١٣١) . ويمكن أن نتساءل - هنا اذا كان المضمون هو الذى يحدد شكل الفن (*) عند هييجل ، فما هى العناصر الأساسية لمضمون الفن الرومانسى التى تحدد لنا صورته وشكله الخاص ؟

ان تزايد وعى الانسان بذاته ، وعدم اكتفائه بالمظهر الجسمانى فحسب للتعبير عن الروح ، هو الذى جعل الانسان يرتد الى ذاته ليبدرك الوحدة وسط هذه المظاهر المختلفة الخارجية ، ولهذا فان مبدأ الذاتية الداخلية التى يرتكز عليه الفن الرومانتيكى يتضح حين يرد الانسان جميع الآلهة ، ذات الطابع الخاص - فى الفن الكلاسيكى - الى مبدأ الذات الروحية ، ويرتبت على هذا ، الانتقال من الآلهة المتعددة - فى الفن الكلاسيكى - الى الاله الواحد (١٣٢) فى الفن الرومانتيكى - الذى يتمتع بسيادة مطلقة ، ولا يتحلل الى مجموعة من الشخصيات والوظائف ذات الطابع الخاص كما هو الحال فى الفن الكلاسيكى . ويرى هييجل أن هذه الذاتية المطلقة لا يمكن أن تكون موضوعاً يتناول الفن - حين تكون مجردة - الا اذا انخرطت فى الواقع الخارجى ، ثم ترتد الى ذاتها ، فيفضل هذه

Ibid : p. 518.

(١٣١) انظر :

(*) اذا كان المضمون هو الذى يحدد الشكل ، فانه يمكن تحديد مضمون الفن من خلال دراسة اشكال الفن وموضوعاته والتعبيرات المختلفة التى تطرأ عليه ، وهنا تظهر الوحدة الجدلية بين الشكل والمضمون . فكل منهما يؤدي للأخر ، وقد طبق هييجل هذه فى المحاضرات حول الفن الجميل بأشكال مختلفة .

Ibid : p. 520.

(١٣٢)

الحركة والانتقال الى الواقع والارتداد الى الذات ، فانه يتكشف المطلق الحقيقي والأصيل ، ويصبح بالتالي في متناول الادراك والتمثيل الفنى ، فالإله - فى الفن الرومانتيكى - يتظاهر فى الطبيعة والوجود الانسانى بوصفهما ذاتية واقعية والهيبة ، ولا يسعى الى انتقيل من شأن الطبيعة والآنسان كما هو الحال فى الفن الرمزي ، ولكن هذا لا يعنى أن وجود الله واقعة حسية وطبيعية ، وانما وجود الله عند هيغل واقعة تتجاوز الحس ، فيقول : « انه الحسى وقد صار ذاتية روحية » (١٣٣) ويمكن أن نلاحظ - هنا - أن هيغل فى تصوره للفن الرومانتيكى يرتكز الى مفهوم وحدة الوجود Pantheism ، فالله - كما يتصوره هيغل - ليس محض مثال يولده الخيال ، بل انه يتدخل فى تناهى الواقع الخارجى ، ويبقى دوما لا متناهيا فى ذاته ، ويكون هو - ذاته - مصدر هذا اللامتناهى . ولهذا فان الفرد الواقعى يصبح تظاهرا لله ، ويصبح الفن - بحكم ذلك - له الحق فى استعمال الشكل الانسانى الخارجى للتعبير عن المطلق ، ولهذا لا تصبح مهمة الفن الرومانتيكى هى جعل الخارجى الحسى يعبر عن الداخلى ، بل مهمته هى صيانة استقلال الفرد ، وجعل الوعى الروحى لله قابلا للادراك فى الفرد . ولهذا فلم تكن مهمة الفن الرومانتيكى هى نفس مهمة الفن الرمزي ، الذى كان يمثل الالهى من خلال الموضوعات الطبيعية والحيوانية ، وليست مهمته هى مهمة الفن الكلاسيكى الذى كان يمثل الالهى من خلال الآلهة التى تشع جمالا ، ومن خلال الأبطال والأفعال ذات الصلة بالواجبات العائلية والسياسية ، لكن مهمة الفن الرومانتيكى هى التعبير عن الانسان الفردى الواقعى الذى يمتلك حياة داخلية ، ولهذا فهو يكتسب قيمة لا متناهية بوصفه المركز الأوجد الذى تنهيا فيه وتشع منه الحقيقة المطلقة (١٣٤) .

ويقارن هيغل بين الفن الرومانتيكى والفن الكلاسيكى ، فيبين أن الفن الكلاسيكى الذى وجد أكمل تعبير له فى النحت اليونانى ، ولكن الهيئة التشكيلية لا تعبر عن حركات الروح ونشاطه الذى يترك دائرة التمثيل الخارجى ويرتد الى ذاته . فما يفتقر اليه الفن الكلاسيكى هو الذاتية الموجودة لذاتها ، الواعية بذاتها ، والتى تريد ذاتها . ويظهر هذا واضحا فى افتقار تماثيل النحت الاغريقى الى نور البصر ، هذا البصر الذى تفصح به النفس عن ذاتها ، بكل بساطة ، ويقصد هيغل بذلك أن

(١٣٣) ولزيد من التفصيل حول الله عند هيغل يمكن الرجوع الى الكتابات اللاهوتية الاولى ومحاضراته فى فلسفة الدين وانظر ايضا : جيمس كوايز : الله فى الفلسفة الحديثة ، ترجمة فؤاد كامل (سبق الاشارة اليه) من ص ٢٧١ - ٢٢٢ .
 (١٣٤) Hegel : op. cit., p. 520.

أروع آثار النحت الجميل لا تقدم التركيز الروحي العميق للدخول ، فالنور الروحي ينبثق من المشاهد الذي يتلقى ويشاهد التماثيل ، ولا ينبثق من التماثيل ذاتها ، ويفسر هيجل هذا بسبب طبيعة الآلهة الاغريقية ذاتها ، التي تركز الى نور طبيعي لا ينير سوى الموضوع الجسماني ، بينما مفهوم الله - في الفن الرومانيكي - يعي ذاته ، وينفتح ويتكشف لباطن المؤمنين ، والنفس اللامتناهي وانكفاء الروحي على ذاته هو الذي يلغى انتشاره الكامل في الجسماني ، لأنه كيف يمكن للامتناهي أن يحدد نفسه في جسم متناهي عرضي (١٣٥) .

وكيف يعبر الفن الرومانيكي عن المطلق ؟ أو كيف تظهر الذاتية المطلقة في الفن الرومانيكي ؟

يرى هيجل أن الذاتية المطلقة يمكن أن تظهر بكيفيات ثلاث : أولها المطلق بوصفه روحا يعي ذاته ، ويمثل - هنا - الانسان بوصفه تعبيرا عن الالهي ، لأن حياة الانسان وآلامه وموته وبعثه تكشف للوعي المتناهي ما هي حقيقة الله ، الأبدى ، اللامتناهي ، وقد حاول الفن الرومانيكي أن يمثل هذا المضمون في قصة المسيح والسيدة مريم العذراء « عليهما السلام » ، والحواريين ، قد صور الفن الرومانيكي الله بوصفه الكلي ، الذي يتجلى في الحياة الانسانية ، وهو ليس محدودا بالوجود في - الهنا - الفردى المباشر لسيدنا المسيح ، وإنما يمتد ليشمل الانسانية كلها ، هذه الانسانية التي يفصح فيها الله عن حضوره . وهذا يعنى تحقيق الوئام والتصالح بين الروح وذاته الموضوعية ، ويعنى ولادة عالم الهى ، يباطنه مبدأ التصالح مع واقعه (١٣٦) وثانيهما : يرى هيجل أن هذا التطابق والتصالح بين الروح وذاته ، ليس فعلا مسبق الوجود في الواقع الدنيوى ، وإنما يتم نتيجة تسامى الروحي وهذا التسامى لا يتحقق الا حين يتحرر الروح من تناهي وجوده المباشر لكي يرتقى نحو حقيقته ، ولكي يحقق الروح ذلك ، لابد أن يبدأ بالانفصال عن ذاته وبمعارضة تناهيه بالامتناهي في ذاته ، بمعنى أننا اذا كنا نفهم الله بنبيذ كل شيء متناهي عنه ، فإن الانسان يرتقى الى الله عن طريق التجرد من الوجود الطبيعي المتناهي المباشر ويرتبط هذا التجرد بالم لا متناهي نتيجة للتضحية بالذات ، ولذلك إذا كان الفن الكلاسيكي قد نمت الألم والموت في فن النحت ، فإن الفن الرومانيكي أضفى عليهما طابعا من اللزوم والضرورة وبفضل هذا الانفصال - أى الانفصال عن الوجود الجسماني

ibid : p. 221.

(١٣٥)

ibid : p. 221.

(١٣٦)

المباشر - يصبح الروح قادرا على تحطيم القيود التي تشد ارتباطه الى هذا الوجود المباشر ، لكي يسفل الى مملكة الحقيقة ، بمعنى أن الانسان المتناهي لكي يرتقى الى الله ، فلا بد أن يتحرر من الوجود المتناهي ، ونتيجة لهذا التحرر من الأشياء العرضية التي ليست لها قيمة يصحح الانسان هو الواقع الحقيقي الذي يعبر عن التموضع الالهي (١٣٧) .

ويشعر الانسان مع عملية التحرر من الواقع المباشر الى الله بالآلم اللامتناهي والموت والاحساس المؤلم بالعدم وبعنايات الروح والجسد ، ولذلك يتوقف هيغل عند الآلم والموت في الفن الرومانتيكي . ويقارن بينهما ، وبين الآلم والموت في الفن الكلاسيكي ، ويرصد هيغل تطوّر مفهوم الموت لدى الاغريق الذين عبروا عنه في الفن الكلاسيكي بفقّه أدرك الاغريق - في البداية - المدلول الجوهرى للموت ، فاعتبروا الموت مجرد انتقال - لا خوف فيه ولا رهبة - وتوقف لا تترتب عليه أى عواقب أخرى بالنسبة للفرد المتوفى (١٣٨) . وهذا يعنى أن الموت له طابع سلبي في الفن الكلاسيكي ، لأنه يمثل نفيًا لكل شيء في الواقع ، ولكن مع تقدم التفكير والوعي الذاتى - خصوصا لدى سقراط - نجد أن الموت يكتسب صفة الخلود ، ويصبح له معنى أعمق واشباع لحاجة أكثر وتطورا . ويورد هيغل مثلا على ذلك من الأوديسا (النشيد الحادى عشر) (٤) يوضح هذا التطور في مفهوم الموت لدى الاغريق ، (يقابل أوليس البطل أخيل في العالم الآخر ، ويهنئه على أنه أسعد حالا من جميع أولئك الذين عاشوا قبله وسيعيشون بعده ، لأنه أصبح ملكا على الأموات ، فيرد أخيل ، انه كان يتمنى أن يكون خادما أجيرا لدى رجل فقير ، على أن يكون ملكا على الأموات ، أما نى الفن الرومانتيكي فيتمثل الموت وكأنه ارتقاء للنفس الطبيعية والذات المتناهيّة ، والهدف من الموت في الفن الرومانتيكي هو تحرير الروح من تناهيه وازدواجيته ، وكذلك مصالحة الذات روحيا مع الموت .

والطابع السلبي للموت في الفن الكلاسيكي ، يظهر لدى الاغريق ، لأنهم كانوا يرون في الوجود الطبيعي والخارجى الدنيوى هو وحده الوجود الايجابى ، وبالتالي كانوا يتصورون ان الموت هو الغاء أو حذف للواقع المباشر ، بينما نجد أن للموت في الرؤية الرومانتيكية للعالم مدلولاً ايجابياً ، لأنه يمثل نفي السلب ، لأنه اذا كان الوجود الطبيعي هو سلب

Ibid : p. 222.

(١٣٧)

Ibid : p. 523.

(١٣٨)

(*) الابيات ٤٨٢ الى ٤٩١ من الأوديسا .

الروح ، فالموت هو نفي لهذا الوجود السلبي ، ومن ثم تحقيق التصالح للروح مع المطلق ، والمقصود بالموت هنا ، ليس الموت الذي ينزل بالإنسان وكانه قدر طبيعي ، وإنما الموت الذي يعبر عن الصيرورة التي لا يبد للروح من اجتيازها حتى يرقى الإنسان الى حياة حقيقية بمعنى الكلمة (١٣٩) .

ثالثا : أما الكيفية الثالثة لتظاهر الروح المطلق ، فهي تتمثل في الإنسان الذي يبقى حبيس حدود الانساني ولا يتجاوزها ، الى التعبير عن الالهى ، أو الارتقاء الى الله والتصالح معه (١٤٠) وهنا يكون المضمون متناهيا ، وتوجد طريقتان في تصور هذا المضمون فاما أن يتقدم الروح ضمن بيئته التي توفر له احتياجاته ، وبالتالي يحاول ان يحقق التوافق مع روحه الداخليه واما ان ينحصر الروح الى الفرق في الجوانب الجزئية للوجود ، ولا يحقق أى استقلال أو رضا عن الذات ، لأن هيجل يعتقد أن الإنسان لا يجد وجوده الحقيقي أو يحقق وفاقه مع ذاته الا اذا قام بعمل ما ينفي فيه الطابع السلبي للروح والطبيعة ولا يفرق فيهما .

يناقش هيجل بعد ذلك - العلاقة بين المادة الموضوعية ونمط التمثيل في صورة الفن الرومانتيكي ، فالفن الرومانتيكي لم يعد يعتمد على الطبيعة في تمثيل الالهى والمطلق ، لأن الطبيعة نقلت قيمتها كوسائل لتمثيل المطلق ، وكأجزاء مكونة له ، كما هو الحال في الفن الرمزي الذي يخضع لتشكيلات الطبيعة في عملية التعبير الرمزي ، ويرى هيجل أن السبب في ذلك - أي عدم الاعتماد على الطبيعة في الفن - يرجع الى أن المشكلات الكبرى ذات الصلة بنشأة العالم وأصل الإنسان ومصيره وغايات الطبيعة قد فقدت مبرر وجودها في أشكال الفن ، منذ وعى الإنسان أن الله قد تجلى في الروح ، ولهذا فإن المضمون قد تكثف وتركز في داخلية الروح ، أي في النفس التي تصبو الى الاتحاد مع الحقيقة وتسعى الى استحضار الالهى وتثبيته في الذات . ولهذا فإن موضوع الفن الرومانتيكي الرئيسي هو صراع الإنسان الداخلي مع نفسه ، بهدف التصالح مع الله ، وتحقيق الشخصية والحفاظ عليها وتمثيلها في مظهر الهى ، ولهذا نجد أن هذا المضمون المطلق مترکز في بؤرة النفس الذاتية ، والصيرورة تتم داخل الإنسان ، ولهذا فإن دائرة المضمون تتعرض لتوسع جديد يأخذ بعدا لامتناهيا ، ولهذا فهو يتفتح في أشكال متعددة لا حصر لها . ان المطلق الكلي في ذاته ، كما يعرض نفسه للوعى الانساني ، هو الذي يؤلف

(١٣٩) جان شوبون : الموت في الفكر الغربي ، ترجمة : كامل يوسف حسين ، مراجعة : د. امام عبد الفتاح ، عالم المعرفة ، الكويت (٧٦) ، ابريل ١٩٨٤ ، ص ١٦٢ - ١٦٦ .
(١٤٠) Hegel : Aesthetics, p. 528.

المضمون الداخلي للفن الرومانتيكي ، وهذا الفن يجد بالتالي مادة له لا تنفذ في الانسانية كلها وفي مجمل تطورها ، والفن الرومانتيكي لا يمثل هذا المضمون بصفته فنا (كما يفعل الفن الرمزي الذي يعبر عن الالهى والفن الكلاسيكي الذى يعبر عن توابق الالهى مع الخارجى فى شكل متطابق) وانما هو يعطى الحقيقة التى استمدتها من الدين شكلا فنيا ، لأن الدين بوصفه العام للحقيقة هو الذى يشكل المسلمة الأساسية للفن الرومانتيكي (١٤١) .

ولهذا فان الفن الرومانتيكي يقدم فهما خاصا للجمال ، الذى يعبر عن توابق الروح مع ذاتها بعد ان كانت تتميز الروح بتوافقها مع الشدول الخارجى فى النمط الكلاسيكي ، ولذلك أصبح الحب هو العاطفه المعبرة عن هذا التوافق بين الروح وذاتها بعد أن كان الجمال هو المعبر عن توافق الروح مع تجسيدها الفيزيائية ، (١٤٢) ، وذلك يحرص النمط الرومانتيكى على الجوانب الداخلى لكل ما هو عرضى فى الأشكال الخارجيه ، لأنه تجاوز الكلاسيكي الذى يعبر عن التطابق بين الروح والجسد ، لكى يعبر عن توافق الروح مع ذاتها توافقا داخليا ، لهذا فهو يبرز السمات المميزة لكل ما هو نقيض الجمال فى النمط الكلاسيكي ويعطيها مكانة لا متناهية ، ولهذا نواجه عالمين اثنين فى صورة الفن الرومانتيكى ، أولهما : الضالم الروحى الكامل فى ذاته ، لنفس المطمئنة المتصالحة مع ذاتها ، وثانيهما العالم الخارجى ، بما هو كذلك ، الذى يصبح نتيجة تراخى الروابط بينه وبين الروح واقعا اختباريا تماما ، لا ينطوى شكله على أية أهمية بالنسبة الى النفس (الروح) ، وبينما الروح لا يهتم بالعالم الخارجى فى النمط الرومانتيكى نجد أن الروح فى النمط الكلاسيكى تجد فى الواقع الخارجى الواقع الأمثل بحيث يكون الخارج صالحا للتعبير عن الداخلى ، وإذا كان الفن الرومانتيكى يترك للعالم الخارجى حريته التامة ، فلا يفرض عليه أى آكراه ولا يخضعه لأى آكراه ، لأنه لا يهتم بالخارج الا بقدر ما يتصل بالروح ، وبقدر ما يعبر عن الداخلى بما هى كذلك ، أى عن التوافق التام للروح مع ذاتها ، بينما نجد أن النمط الكلاسيكى كان يهتم بالخارج من حيث تعبيره عن اتحاده بالداخلى ، والنمط الرومانتيكى حين يسخر الخارجى فى العمل الفنى فإنه يجرده من كل سماته الطبيعية ، بحيث لا يكون للواقع الخارجى الموضوعى أى حضور فى العمل الفنى ، ولذلك يتحول الخارجى فى الفن الرومانتيكى الى مجرد صوت منبثق عن مصدر خفى ، وكأنه موسيقى.

ibid : p. 525.

(١٤١)

(١٤٢) د. أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، ص ١٢٢ .

محصن تنتشر موجاتها في عالم لا يشكل بظواهره المتنافرة ، سوى
انفكاس واهن ليكتونه الروح في ذاتها ٠٠ ولهذا فالغنائية *Lyrical*
أو الموسيقى *Music* هي التي تؤلف السمة الأساسية الجوهرية للفن
الرومانتيكي ، حتى اننا نلتقي بها في الأعمال التشكيلية التي تحيط بها
الغنائية كأنها هالة ، أو انبثاق ضباى للروح (١٤٣) .

ومراحل تطور صورة الفن الرومانتيكي متعددة : أولا هذه المراحل
في : المرحلة الدينية التي تدور حول قضية الفداء *Rodemption*
المستمدة من تاريخ حياة المسيح في مولده وموته وبعثه ويحاول الانسان
في هذه المرحلة بلوغ مستوى الالهية والخلود بواسطة التضحية
والعاناة (١٤٤) والمرحلة الثانية : تتمثل في ايجابية الذات الانسانية
الحرّة ، التي تحاول اثبات شخصيتها الانسانية من خلال ثلاثة مشاعر
رئيسية هي مشاعر الشرف والحب والوفاء *Love and Fidelity*
أما المرحلة الثالثة فهي آخر مراحل صورة الفن الرومانتيكي التي يعبر
عنها هيجل تحت عنوان : *Formal* الاستقلال الشكلي للشخصية
Independence of Character وفيها يميل المضمون - في العمل
الفني - الى التعبير عن كل ما هو خاص وعرضي ، فتتضح قدرة الفنان
على حساب العمل الفني نفسه ، وهكذا سنرى أن الفن الرومانتيكي
يضفي - في خاتمة المطاف - طابعا عرضيا على الخارج والداخل على حد
سواء ، ويقوم بين هذين المظهرين انفصالا ، يعني - في واقع الأمر -
تفني الفن بالذات ، ويظهر الى حيز الوجود حاجة الوعي الى أن يكتشف
- كى يعقل الحقيقة - أشكالا اسمي من تلك التي يقدمها الفن (١٤٥) .

(١) المجال الدين للفن الرومانتيكي :

The Religious Domain of Romantic Art.

إذا كان المضمون الجوهري لتمثلات الفن الرومانتيكي هو اتحاد
الروح مع ذاته ، وهذا المضمون يختلف عن مضمون الفن الكلاسيكي ،
فتبعاً لهذا فإن مثال الفن الرومانتيكي يتبدى في مظهر متاير تماماً للفن
الكلاسيكي . لهذا يحرص هيجل في شرحه للمرحلة الأولى للفن الرومانتيكي
على إبراز النموذج الأساسي لتمثّل المطلق في الفن الرومانتيكي .

Hegel : Aesthetics, p. 523.

(١٤٣)

Ibid : p. 528.

(١٤٤)

Ibid : p. 528.

(١٤٥)

فاذا كان الالهى يرد فى المثال الكلاسيكى الى حدود الفردية ، لأن نفس كل الهـ تظهر فى جميع تفاصيل شكله الخارجى ، لأن الفن الكلاسيكى يقوم على أساس وحدة الفرد غير القابلة للانقسام بين الداخلى والخارج ، فان مفهوم الذاتية المطلقة - الذى يعتبر المبدأ الرئيسى الذى يرتكز عليه الفن الرومانتيكى - يتضمن - على عكس مثال الفن الكلاسيكى - التعارض بين الشمولية الجوهرية وبين الشخصية ، واذا تحقق توسط لهذا التعارض ، فانه يجعل الذات تشارك فى الجوهر الشامل ، ويجعل من الجوهر ذاتا مطلقة يعنى ذاته (١٤٦) .

ولكن الذاتية لا يمكن أن تصير روحا بالمعنى الواقعى للكلمة . (يقصد هيجل أن الجسم الخارجى للذات يؤلف جزءا أساسيا منها ، وبالتالي لا يمكن للذات أن تصير روحا الا اذا تحررت من الجانب الجسمانى للموجود الانسانى ، لأن هذا الجانب يربطها بالموجود الأرضى) - الا عن طريق معارضة عميقة لهذا العالم المنهائى ، وبعد الغاء التعارض والتصالح مع المطلق ، ترقى الذات الى أفق جديد تصبح معه روحا مطلقة . وحينئذ يواجها واقع جديد ، واقع يندمج فى مجال الروح ، ونتيجة لهذا يعنى هيجل أن واقع مثال الفن الرومانتيكى يقع فى دائرة الروح ، لأن الفن الرومانتيكى يظهر فى شكل روحى ، ولذلك فالجمال الرومانتيكى الذى يعتمد على توافق الذات مع نفسها ، ويعبر عن نفسه فى الحب - يختلف - كل الاختلاف - عن الجمال فى النمط الكلاسيكى الذى يعتمد على اتخاذ الروح مع الخارج ويعبر عن نفسه ، فى تعبير الداخلى عن ذاته فى الخارجى . ولذلك نجد الجمال الاغريقى يصور داخلية الفرد الروحية فى شكلها الجسمانى الخارجى المحض ، بينما لا يمكن للخارج فى الفن الرومانتيكى أن يعبر عن داخلية الروح الا اذا بين أنه لا يعبر عن الروح كلها ، لأن للروح مستويات آخر لا يمكن للفن أن يعبر عنه فى تمثيلاته الخارجية . ولذلك فالجمال الكلاسيكى الذى يضى على الشكل الخارجى الطابع المثالى ، يصبح - فى الفن الرومانتيكى - هو جمال النفس ذاتها ، وهو التعبير عما هو دفين وعميق فيها ، وعن الكيفية التى يولد ويتطور بها المضمون الباطنى للذات دون أن يختلط بالغلغاف الخارجى ، الذى يخترقه من أقصاه الى أقصاه (١٤٧) . وهكذا بدلا من الوحدة الكلاسيكية بين الداخلى والخارج يتجه الفن الرومانتيكى الى البحث عن تلوين الشكل الداخلى للروح بجمال جديد ، ولهذا فهو لا يهتم بالجمال الخارجى المحض ، ويكتفى بأخذ الخارجى كما يجده فى الواقع المباشر ويدع له الحرية

Ibid : p. 580.

(١٤٦)

(١٤٧) د . اميرة حلمى مطر : فلسفة الجمال ، ص ١٢٢ - ١٢٣ .

ليتلبس الشكل الذي ينزع إليه عقويا . وذلك لأن التصالح مع المطلق في الفن الرومانتيكي هو فعل يتم في قرارة النفس ، رغم أنه يعبر عن مضمونه. وهدفه .

ونتيجة لعدم اهتمام الفن الرومانتيكي بهذا الاتحاد بين الروح والجسم الذي يضيف عليه طابعا مثاليا ، فإن أضفي طابع خاص للتمثيل الأكثر تخصصا للخارج الفردي هو طابع وصف الشخصيات *Portraiture* (البورتريه) (١٤٨) وهو النسخ الحرفي للقسمات والأشكال كما توجد في الطبيعة ، وكما صاغها الزمن ، بكل ما يشوبها من عيوب ونواقص دون أي مجهود للتخفيف منها ، أو اضعاف طابع مثالي عليها . وإذا كانت الأعمال الفنية - في الفن الكلاسيكي - حين تدرك ذروة تحققها تظل أسيرة نفسها ، لأنها تنظر للخارج بوصفه معبرا عن الداخل ، وإذا كانت هيئات الآلهة والنحت الكلاسيكي ، تبين أنها لا تشبه البشر الا في ظاهرها ، لأنها تغلبت على عاهات الوجود البشري ، فإن الفن الرومانتيكي يجعل الخارج يشير ويوحى بما الداخل ، ولا يفصح بالكامل عنه ، لذلك فهو يترك للأخرين التعمق في الداخل وتقييمه تقييما حرا . وقد تم هذا للفن الرومانتيكي - أعني استخدام الخارج للإشارة الى الداخل - حين تنازل الله وتدخل في الحياة المتناهية والزمنية ، لكي يقوم بدور التوسط بين الذاتية المطلقة والخارج . فالشكل الخارجي أصبح لا يظهر الا ما يملكه الانسان ، ولذلك فالفن الرومانتيكي لا يتعالى على الشكل الخارجي ، وإنما يتألف مع الواقع العادي ، وقد قصد الفن الرومانتيكي من هذه التوضيحية المتعمدة بالتعبير الخارجي هو رفيع جمال النفس وتعميقه واضفاء طابعا من القداسة عليه ، وهو يقصد أيضا أن يمتزج بالمضمون المطلق للروح ، وأن يجتلب الى دائرته أعمق مناطق الحياة الانسانية .

وتنبثق من هذه التوضيحية فكرة أخرى هي أن الذات اللا متناهية في الفن الرومانتيكي ، بدلا من أن تبقى متوحدة مثل الاله الإغريقي الذي يجيء مغلقا على ذاته ، فإنها تعقد علاقات خارجية مع ما يؤلف جزءا منها ، وإن لم يكن هو ذاتها ، لأنها تهتمدى فيه الى ذاتها دون أن تكف عن وعيها بذاتها (١٤٩) . ويرى هيجل أن اتحاد الذاتية مع ما ليس هو ذاتها - هو الذي يشكل الجمال الحقيقي للفن الرومانتيكي ، أي المثال الذي يعبر

Hegel : op. cit., p. 531 .

(١٤٨) انظر :

Ibid : p. 533.

(١٤٩)

فيه الشكل - المظهر الخارجى - عن الباطن وعالم العواقب الذاتية .
ولذلك يعبر المشال الرومانتيكى عن علاقات مع ذوات روحية اخرى
مشدودة بروابط وثيقة ، والانسان لا يستطيع اظهار كل مضمون الباطن
الا من خلال هذه الكائنات الروحية وهذا يعنى أن الحياة فى الآخرين ،
وبالآخرين هى الحب الذى يعبر عن مثال لفن الرومانتيكى ولذلك يقول
هيجل : « ان الحب هو الذى يشكل المضمون العام للفن الرومانتيكى ،
اذا نظرنا اليه من منظوره الدينى . أى الحب الذى يعبر عن سكينه
الروح (١٥٠) » .

ولكى نصل الى الحب ، لابد أن نرى صيرورة الذات المطلقة ، التى
يفضلها تتمكن الذات المطلقة من التغلب على تنهى الظاهرة الانسانية فى
جانباها المباشر ، وهذه الصيرورة تجد تعبيرها فى حياة الله / المسيح
وآلامه وموته . ولهذا فان هيجل يدرس - هنا - الصيرورة الانسانية من
خلال مراحلها الحسية والروحية ، ويمالج هيجل المجال الدينى للفن
الرومانتيكى ، من خلال تناول ثلاثه موضوعات ، فيخصص الموضوع
الأول لقصة الفداء المسيحى Redemption ، وفيها يبين ظهور الروح
المطلق بواسطة الله فى مظهر انساني ، ويتناول فى الموضوع الثانى ،
الحب فى شكله الايجابى ، وهو شكل عاطفة اتحاد الانسانى والالهى
وتصالحهما ، الذى يتمثل فى العائلة المقدسة ، وحب مريم العذراء الاموى
لانها عيسى المسيح وحوارييه ، ويخصص هيجل للموضوع الثالث لطائفة
المؤمنين (الشهداء) ، أو حضور الله بين البشر كنتيجة لاهتداء النفوس
الى الله ، ونتيجة لالفاء الجانب الطبيعى والمتناهى فى البشر ، عن طريق
عودة البشرية الى الله عن طريق التوبة والشهادة (١٥١) .

ويقدم هيجل قصة « الفداء المسيحى » من خلال تأويله للمسيحيه ،
لأن كل انسان هو الله ، والله انسان فردى ، والعصوة اللامتناهية
المسيحية لكل انسان فردى أنه يكون فى خلسة الله ، وأن يبقى متحدا
مع الله ، بل ان الهدف من وجود الانسان هو الاتحاد بالله ، واذا ما بلغ
هذا الهدف صار روحا حرا ولا متناهى ، ولكن كيف يمكن للانسان أن
يتحد بالله رغم وجود فارق جوهرى بين الطبيعة الالهية والطبيعة
الانسانية ؟

Ibid : p. 533.

(١٥٠)

Ibid : p. 533.

(١٥١)

ويرى الرومانتيكيون أن هذا الاتحاد ممكن عن طريق الاعتقاد بالله ذاته قد صار بشرا ، وتجلى كإنسان فرد ، في شخصية السيد المسيح عليه السلام ، ولهذا بدلا من أن يبقى هذا التصالح والاتحاد بالله مجرد تجريد ، فإنه يمرض ذاته للدراك الحسى فى شكل فرد إنسانى وجد ولاجودا فعليا هو المسيح ، وهذا الاتحاد ليس مجرد احتمال ، وإنما هو واقع يمكن تحقيقه عن طريق ارادة الانسان ، الذى يريد أن يتحرر من فرديته الروحية والجسدية . ولذلك يمكن أن يتم هذا الاتحاد من خلال تاريخ الانسان الفرد الذى يتحرر من فرديته الروحية والجسدية فيتألم ويحتصر ، ولكنه ينتصر على الآلام والموت ويبعا الى الحياة ثانية كإلهى . ولذلك يشكل هذا التاريخ ، - تاريخ الانسان الفرد الذى يتحرر من فرديته الجسمانية - الموضوع الرئيسى للفن الرومانتيكى المحض ، لان هذا التاريخ يقوم على التعيين الداخلى الذى يريد أن يوافق الروح فيه مع ذاته (١٥٢) . ولذلك قد تنطوى الحقيقة - هنا - على عدم اللزوم الظاهرى للفن ، لان الحقيقة هى توافق الروح مع ذاتها وليس مع الخارج ، ولهذا يبدو جمال التعبير والتمثيل الخارجى شيئا ثانويا ، لأن الحقيقة لها وجودها بالنسبة للوعى ، حتى خرج الفن ، وبصورة مستقلة عنه . ولكن هذا المضمون الدينى ينطوى على مظهر يفرض عليه ضرورة تدخل الفن ، لان هذا المضمون يتركز على اتحاد المطلق والالهى بالذات الانسانية القابلة للدراك التى تظهر خارجيا وجسمانيا ، بحيث لا يمكن التعبير عن الالهى واطهاره فى شكل الفردى المشوب بكل نواقص الطبيعة وبكل تناهى الظاهر الفردية . ومن هذا المنظور يقسم الفن الرومانتيكى للوعى الحسى ظهور الله فى شكل هيئة فردية ذات حضور فعلى ، فى شكل صورة عينية تنسخ حتى التفاصيل الخارجية للأحداث المرتبطة بولادة المسيح وحياته وتجليه ، بحيث نجد أن ضرورة تدخل الفن تساعد على ظهور الله الفعلى والسريع الزوال ، ويصبح له ديمومة متجددة باستمرار عن طريق الفن (١٥٣) .

أما الطابع الخاص والعرضى للبعد الظاهرى والخارجى من الفن الرومانتيكى فإنه يظهر حين نقارن بين الفن الكلاسيكى، والفن الرومانتيكى فى استخدامهما للواقع الخارجى . ففي الفن الكلاسيكى يمثل الزوحى والالهى من خلال الأشكال الجسمانية ، أى من خلال الجسم وتكوينه ، ونلاحظ أن أشكال الفن الكلاسيكى ، وهى تستخدم الجسم فى التعبير عن

Ibid : p. 534.

(١٥٢)

Ibid : p. 535.

(١٥٣)

الالهى ، فانها تبعه عنه كل ما هو عادى ومتناهى وتحرص على الجوهرى الذى يعبر عن شمولية الروح ، بينما نجد الفن الرومانتيكى - حين يستخدم الواقع الخارجى - فانه يستخدم الأشكال كما هي موجودة فى الاحوال العادية ، ورغم هذا ينجح الفنان فى تحويل تلك المواد العادية والمعروفة الى وسيلة للتعبير عن العمق وعن الروحى ، من خلال استخدامه للوسائل والطرق الفنية ، لى يعطى لهذه الأشياء والمواد العادية حياة روحية . ويتضح هذا فى أعمال الفن التشكيلى التى حاولت أن تصور المسيح ، فهي لم تحرص على تمثيله وفقاً لمفهوم المثال الكلاسيكى ، وإنما حاولت أن تقدمه كما هو ، فالمسيح المصلوب المكمل بالشوك ، الذى يتجرع مسكرات الموت البطىء ، المؤلم ، لا يقدم وفقاً لمفهوم الجمال الكلاسيكى . من ظهور أبدية الروح (١٥٤) . ويستند هذا المفهوم - مفهوم الجمال الرومانتيكى - الى اختلاف مفهوم الموت فى الفن الرومانتيكى عنه فى الفن ودرجة الألم اللامتناهية ، المتحملة بصفو الهى لدى المسيح ، يعبر به وإنما يعبر عن الجمال بالمفهوم الرومانتيكى الذى يهتم بالعمق الباطنى ، الكلاسيكى ، فالموت هنا ، هو حالة انتقالية ، مرحلة نمو تصالح الروح مع ذاته ، وانصهار الانسانى والالهى ، ونتيجة لهذا المفهوم الرومانتيكى عن الموت ، فان البعث والصعود الى السماء - فى سيرة المسيح - هما أنسب الموضوعات للتمثيل الفنى ، ويضيف اليهما هيجل الموضوعات المرتبطة باللحظات التى يظهر فيها المسيح وهو ينشر تعاليمه . والمضلة التى يحاول الفن التشكيلى الرومانتيكى حلها هي : هي كيف يمكن أن يمثل الروحى بما هو روحى فى باطنيته العميقة، أى الروح المطلق ، اللامتناهى المتحد اتحاداً حقيقياً بالذاتية والمتسامى فوق الوجود المباشر - من خلال الجسمانى والخارجى الذى يعبر عن لا تناهيه ؟ (١٥٥) .

ويمكن حل هذه المضلة عن طريق الحب الدينى Religious Love لانه هو الموضوع العينى الذى يمكن عن طريقه أن يتناول الفن الروح بما هو كذلك ، أى الروح المنظور اليه فى ذاته ولذاته ، فالحب هنا هو الشكل الذى يتيح لنا تعيين الروحية المجردة التى لا يمكن للفن أن يتناولها كما هي ، لانه لا يمكن للفن أن يتناول الموضوعات المجردة (١٥٦) . ولذلك يبدأ هيجل حديثه عن المطلق بوصفه حباً ، لأن

Ibid : p. 538.

(١٥٤)

Ibid : p. 539.

(١٥٥)

Ibid : p. 539.

(١٥٦)

مضمون الحب ينطوي على اللحظات التي تشكل التصور الأساسي للروح المطلق : أى العودة الهادئة المطمئنة الى الذات ، بدءا مما هو مختلف عن الذات ، لان هذا الغير أو الآخر ، الذى تقيم معه الانا علاقة دون أن تكف على أن تكون روحا ، أى دون أن تكون فى علاقتها به البعد الروحي ، لابد بالتالى أن يكون من طبيعة روحية ، وشخصية روحية (١٥٧) .

ويحدد هيغل ماهية الحب الحقيقية بأنها تكمن فى الغاء وعي الذات أو الأنا ، وفى تناسى الذات فى الآخر ، وهذا من اجل التقساء الذات من -بديده وتملكها فى هذا التسيان وهذا الالغاء ، فتوسط الروح مع ذاته وتساهمه الى الكلية من خلال الآخر هو الذى يشكل المطلق ، بمعنى أن الحب عند هيغل ليس هو الذات الفردية ، بلالتالى متناهية تهتدى الى ذاتها وتحقق نفسها فى ذات متناهية أخرى : وتختلط بها ، وانما الحب - عنده - هو أن المطلق - وهو مضمون الذات - الذى تهتدى اليه الذات من خلال توسط وهو الآخر أى أن الحب الروح الذى لا يشعر بالرضا الا حين يتوصل الى معرفة ذاته - بوصفه المطلق - من خلال الآخر . ان هذا المضمون - من حيث هو حب - هو شكل العاطفة - المركزة ، يصبح فى تناول الفن ، لانه يظهره فى عاطفة ذاتية ، تكون فى تناول الادراك فى جميع تفاصيلها ، واذا كانت النفس والعاطفة باطنية وروحية ، فانها ترتبط بالحسى والجسمانى اللذين يمكن بواسطتهما أن تتظاهر خارجيا ، ويفسد الصوت والكلام فى التعبير عن الحياة العينية أكثر من البصر وقسمات الوجه (١٥) ولذلك يعرف هيغل الحب - طبقا لما سبق - بأنه مجال الفن الرومانتيكى فى مظهره الدينى ، أى أنه الجمال الروحي الذى يعبر عن توافق الروح مع ذاتها فى مقابل الجمال الكلاسيكى الذى يعبر عن اتحاد لروح بالواقع الخارجى ، ونلاحظ أن التصالح و التوافق للروح مع ذاتها يتم من خلال الآخر الروحي وليس الطبيعى كما هو الحال فى الفن الكلاسيكى ، أى أن التوافق والاتحاد لا يكون مع أشياء جسمانية وانما مع كائنات روحية ، ولذلك تصبح علاقة الحب بين الأنا والآخر تجسيدا لتوافق الروح مع ذاته مما يساعد الفن فى تمثيلها تمثيلا فنيا .

وهيغل يرى أن الله حب ، وبالتالي فإن ماهيته الأعصق تعقل من حيث هى متجسدة فى المسيح، ويجب أن تمثل فى هذا الشكل - المسيح - حتى تصبح فى تناول الفن ، لان الله كتصور هو أقرب للفكر منه الى

Ibid : pp. 538-540.

(١٥٧)

Ibid : p. 540.

(١٥٩)

الفن ، ومن المعروف أن الفن لا يمكن أن يتناول الموضوعات التي لا يمكن تمثيلها فنيا (١٦٠) ، ولهذا فالسيد المسيح يجسد الحب الالهي - من جهة - ويجسد الانسانية كلها - من جهة أخرى - وشخصية المسيح لا تبسّل انتعاج ذات مع أخرى وإنما يجسد فكرة الحب بالذات في شموليتها ، أي يجسد المطلق ، وهو روح الحقيقة في عناصر العاطفة وشكلها .

والموضوع الذي يجسد هذا ، وقريب الى مجال الفن ، هو حب مريم ، ذلك الحب الأموي Maternal Love الذي صوره الخيال الديني الرومانتيكي بشكل رائع ، وذلك لأن هذا الحب يجمع بين الحب الواقعي وحب الانساني وبين الحب الروحي المتجرد من كل شهوة وحرا من كل عنصر حسي . ورغم ان حب الأموي لدى السيدة العذراء يرتكز الى أساس طبيعي ، وهو الامومة لدى كل امرأة ، الا أن الحب لديها ليس اسيرا لهذه الحدود الطبيعية الصرفة ، وإنما تتجاوز هذه الحدود وتتسامى بها ، لأنها تلتقي بذاتها في هذا الطفل الذي حملته في أحضانها ، وفيه وبه تمي ذاتها ، وهذا الطفل رغم أنه جزء منها الا أنه يتسامى فوقها ، ولهذا فهو الموضوع الذي تفتى فيه نفسها وتمي ذاتها (١٦١) . ولهذا نلاحظ ان الجانب الطبيعي - هنا - مصبوغ من كل جانب بصبغة روحية . ويصور الجمال الروحي ، والمثالي ، لأنه رغم الألم الناجم عن مصير الابن المتألم ، نجد أن لانسان يرتقى ويتحد مع الله ، ومع الروح ومع الحقيقة . وينسى الانسان ذاته لكي يلتقي بذاته ، ويتعرف على نفسه في موضوع حبه ، لهذا يشهد الانسان برضاً - لآله - بفعل هذا الاتحاد مع الله .

وقد حاول الفن الرومانتيكي أنه يصور عاطفة الاتحاد الفردي بالله ، كما توجد في حب مريم العذراء الأموي ، ونتيجة لتكرين الفن على هذا ، كان يعد حب مريم العذراء أسس العواطف وأقدسها جميعا ، وبناء على ذلك ، فإن الوجود المباشر للمسيح - أيضا - يحمل دلالة مزدوجة ، فهو يعني انسانا فرديا ذو سمات محددة واقعية ، ويعني في الوقت ذاته الله ، وقد أخذ شكل انسان ، فلا يكمن الواقع الحقيقي لله في حضوره أو وجوده المباشر ، وإنما في الروح ، لأن الله لا وجود له الا في الوعي الباطني ، ولذلك فالمسيح لا يمثل - هنا - شخصا واحدا ، وإنما يمثل تصالح الذات الانسانية كلها مع الله ، هذه الانسانية التي تتألف من عدد

Ibid : p. 541.

(١٦٠)

Ibid : p. 542.

(١٦١)

لامتناه من الفرديات (١٦٢) ولكن اذا نظرنا للانسان في حد ذاته بوصفه شخصية فردية ، سنجدانه لا ينطوى على شيء من الالهية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، بل يندرج على عكس الالهى في عماد الانساني والمتناهى الصرف ، والانسان لا يحقق تصالحه مع الله ، الا اذا تخلص من الجوانب المتناهية والعرضية بوصفهما عناصر سلبية . وحين يتحرز الانسان من وجوده الفيزيائى ، فانه يتجلى بوصفه انبثاقاً للروح المطلق ، وقد أصبح هنا الانسان الفرد هو روح الجماعة التى يتم فيها اتحاد الانساني والالهى فى قلب الواقع الانساني ، من حيث هو توسط واقعى ، يفترض فى الانسان أن يتحد الالهى ويتخلل عن الجوانب الجسمية .

وقد حاول الرومانتيكى أن يعبر عن هذا المضمون السابق وهو : ان الذات الفردية المنفصلة عن الله هى التى تعيش فى الخطيئة ، وتصارع الواقع المباشر ، وحين تريد التصالح مع ذاتها ومع الله ، فانها تحاول نفي الجوانب الفردية فى الوجود المباشر، أى ان الذات الفردية لا تستطيع ان ترتقى الى الحرية والى السلام فى الله ، الا اذا تخلت عن جانبها الطبيعى وشخصيتها المتناهية . وهذا الانتصار على التناهى يمكن الوصول اليه بثلاث وسائل هى : (أ) التكرار الخارجى لقصة آلام المسيح ، أى الشهادة ، (ب) الاهتداء الباطنى المحض ، أى الداخلى الذى يتحقق بالتوبة والندم والكفارة ، (ج) الإيمان بالمعجزات التى يتكشف بها حضور الالهى وقدرته (١٦٣) ، فى الوسيلة الأولى يقوم الانسان بقهر الجوانب المتناهية فى داخله عن طريق السير فى درب الآلام أى قهر الجانب العرضى ، والتحرر من الشعور بالذل ، عن طريق تحمل أقصى المعاملات السيئة ، ويفرض على نفسه التضحية والحرمان ، لكن يضمن انتصار الروح ، وليحقق اتحاده بالله ، وتقاسم درجة ما يتحملة الانسان من فظائع وما قاساه من آلام ، ويقبل الألم على أنه بركة ونعمة وليس على أنه ظلم وجور ، وعلى أنه الوسيلة الوحيدة لقهر عقوق الجسد والقلب والنفس ولنيل مرضاة الله . ولذلك يقاوم هؤلاء الشهداء كافة العواطف الانسانية والنوازع الأخلاقية ، ويقاوم الالتزامات الناجمة عن حياته فى أسرة ودولة ويرى أن كل هذه الأشياء غير جديرة بالاهتمام لأنها منافية

Ibid : p. 543.

(١٦٢)

Ibid : . p. 544.

(١٦٣)

للورع والتقوى (*) وينعكس هذا الألم الذى ينجمه الانسان برضا من أجل الاتحاد بالله فى التمثيل الفنى ، ولا سيما فى فن التصوير painting ، وهذا نجده فى اللوحات التى تعبر عن الهناء الذى يجده الشهداء مصدره فى عذاب أجسادهم ، وذلك بأن يجعل الفنان قسما ت الوجه والنظرة تشف عن الرضوخ والاستسلام والانتصار على الألم ، والفرح الذى يشعرون به من الاحساس بحضور الاتهى فيهم .

أما النحت Sculpture فانه أقل صلاحية لتمثيل الجوانب الداخلية المركزة فى هذا الشكل الروحي ، وهو يكتفى بتمثيل الجراح والتشويها ت التى تقع بالأعضاء الجسمانية نفسها . والوسيلة الثانية هى الاهتمام بالاهتداء الى الله عن طريق باطن النفس ، وليس عن طريق تعذيب الجسم الخارجى ، فهنا يهتدى الانسان الى الله عن طريق المندم وحب الله ، وهذا ما قدمه الفن التشكيلي حين قدم صور قصص الهداية بعد الخطيئة مثل صورة مريم المجدلية التى قدمها الرسامون الايطاليون فى صورة رائعة تعبر عن النمط المثالى فى الفن ، أما الوسيلة الثالثة فى الإيمان بالمعجزات التى تلمع دورا بالغ الأهمية فى المجال الدينى والمقصود بالمعجزة Miracle هو توقف المسبار الطبيعى للأشياء ؛ إذ تتعرف النفس على حضور الالهى فى هذه الأحداث . ويرى هيجل أن الالهى يدخل فى الطبيعة بوصفه عقلا ، أى فى شكل قوانين ثابتة ، فرضها الله بنفسه على الطبيعة ، وليس عن طريق ظواهر فردية مناقضة للقوانين الطبيعية ، ولذلك فإن كثيرا من الخرافات تنطوى على جانب لامعقول ، وخا ل من المعنى ، لأن ما يؤكد حضور الله هو القوانين الثابتة التى تسير بمقتضى العقل فى العالم ، بينما المعجزات التى تخرق قوانين الطبيعة ليس فيها شىء من الألوهية . ولهذا تبدو المعجزات تحديا للعقل والحس السليم (١٦٤) .

(*) إذا كان هيجل قد أدان جلد الهندوسى وقوة احتماله ، ورأى أن الهندوسى يسعى الى تناسى نفسه بخرقه فى ليل اللاوعى العميق ، فإن الشهيد المسيحى - أيضا - إذا حرص على تطهير كل الروابط الانسانية مهما كانت ، فإنه ينطوى على فظافة ووحشية ونزوع الى التجريد ، وهو - فى النهاية - خلاص فردى ، لا يهم عددا كبيرا من الناس ولذلك تبدو - لنا كأنها نفس عاجزة وضائعة ، ولا توحى إلينا بالشفقة ولهذا ينكز هيجل قصة أحد الشهداء الذى هجر زوجته وأولاده ، ليتفرغ الى التجرد الروحي ، فصار متسولا ، وقد أواه أولاده - نون أن يعزفوا حقيقته - فى بينهم ، فلم يخبرهم بالحقيقة الا عند وفاته .

See : Hegel : op. cit., p. 547.

Ibid : p. 550.

(١٦٤)

المرحلة الثانية من مراحل تطور الفن الرومانتيكي *Romantic* تعنى الانتقال من مبدأ الذات الباطنية في المجال الديني الى الحياة الروحية في العالم الدنيوي الذي يجد فيه الفن الرومانتيكي إمكانيات ابداع مستقل ومصادر لجمال أكثر حرية ، فقد لاحظت في المرحلة الأولى في الفن الرومانتيكي أنها عكس المرحلة الثانية ، حيث كان مضمون الايمان والفن هو الذات اللامتناهية أو روح الله الذي لا يوجد حقا لذاته إلا في الوعي الانساني ، ولهذا فهو باطنية مجردة ، وقد رأينا ايمان الشهداء والقديسين يقوم على معارضة العالم الخارجي ونبذه بدلا من التغلغل فيه وتمثله ، ويفعل هذا التجريد ، ويبقى الايمان منفصلا عن الحياة ، وعن الواقع العيني للوجود الانساني ، ولذلك كان مطلوبا من النفس الانسانية في المرحلة الثانوية أن تخرج من المملكة السماوية ، لكي تحول الجوانب الداخلية الدينية الى جوانب روحية متحققة في الواقع الدنيوي ، فالذات الفردية قد تجردت من تناهيها المحدود والطبيعي في المرحلة الأولى ، وفي المرحلة الأولى ، وفي المرحلة الثانية تؤكد ذاتها كذات حرة لذاتها وللآخرين ، وتعتبر الذات عن نفسها في هذه المرحلة من خلال ثلاث مشاعر

رئيسية وهي عاطفة الشرف والحب والوفاء *Honour, Love and fidelity* ويلاحظ هيجل أن هذه العواطف الثلاث ليست صفات أخلاقية بالعنى المحدد لكلية أخلاق ، وإنما هي مجرد أشكال للجوانب الباطنية في الذات الرومانتيكية ، واجتماع هذه العناصر هو ما يشكل المضمون الرئيسي للفروسية *Chivalry* وتعتبر هذه المرحلة من تطور الفن الرومانتيكي هي الوسط الحر *Freely Midway* بين المضمون المطلق للتمثيلات الدينية الثابتة في ذاتها وبين الخصوصيات المتعددة الأشكال للعالم الدنيوي والمحدود والمتناهي . والشعر *Potry* هو الذي عبر عن هذه المرحلة خير تعبير ، وعرف كيف يستخلم هذا الموضوع خير استخدام (١٦٥) ، لأنه - من وجهة نظر هيجل - من أقدر الفنون على التعبير عن الذات الداخلية المنطوية على نفسها ، والشعر الرومانتيكي اهتم بأشياء هذا العلم ، ولم يهتم بالأناجيل وحدها ، وهو يقاد ابطاله فضائل وأهداف لم تكن هي فضائل الاغريق وأهدافهم . ونتيجة للانتقال من فضائل الورع المسيحي - التي تقتل بصرامتها المجردة كل ما هو دنيوي - الى الفئات التي لا تستسلم ولا تضحى بنفسها ، وإنما تريه

تأكيد فعاليتها في عالم الأشياء الدنيوية، ولذلك فالشعر لا يواجه - هنا -
 أي جوانب موضوعية مسبقة الوجود ، كما كان يجد الفنان الإغريقي ،
 حيث يجد الميثولوجيا أو الصور التي يمكن استخدامها ، أي لم يكن أمام
 الشاعر الروماني أي موضوع يعرض نفسه مسبقا لكي يقوم الفنان
 بالتعبير عنه ، ولهذا فكان يجد نفسه حرا تماما ومطلق الإبداع ،
 و « كأنه طير يخرج غناؤه من تلقاء نفسه وينبع منه » ، ولهذا لا نجد
 الأفراد معاناة خاصة أي الباثوس *Pathos* بالمعنى الإغريقي للكلمة الذي
 سبق الإشارة إليه ، وإنما نجد لديهم درجات من البطولة في طواهر
 الحب ، وفي الذود عن الشرف ، وفي التبدليل على الوفاء ، والسمة المشتركة
 بين أبطال العصر الوسيط والعصر الكلاسيكي هي الشجاعة ولكن مفهوم
 الشجاعة يختلف بينهما ، فالشجاعة في العصر الكلاسيكي هي شجاعة
 طبيعية ، مميزة لأفراد أقوياء ، ومصدرها هو قوة الإرادة والجسم ،
 بينما الشجاعة في العصر الوسيط مصدرها هو الجوانب الباطنية للروح ،
 ولذلك ترتبط الشجاعة بالفروسية والشرف ، ولهذا فهي مرتبطة بالورع
 الصوفي *Mystical Piety* وقرارات الذات (١٦٦) :

ويرصد هيجل سيادة هذا الشكل عن الفن الروماني في الغرب
 بفضل عودة الروح ، إلى ذاته ، بينما ساد هذا الشكل في الشرق ،
 نتيجة للإسلام حيث قام بتوسيع وعي وأفق العربي من أجل تحرير نفسه
 من المتناهي ، ولذلك تطور الإنسان العربي (الذي كان - قبل الإسلام -
 مجرد نقطة - أو كما مهملا -) إلى التوسع في المدى الترابي لصحرائه
 وسمائه ، حتى اندمج بالعالم الدنيوي دون أن يتنازل عن حريته الباطنية ،
 والإسلام - من وجهة نظر هيجل - هو الذي مهد لذلك التطور الذي لحق
 بالإنسان العربي ، وذلك عن طريق إلغاء العبادة الوثنية للأشياء المتناهية
 والخيالية وعن طريق إطلاق الحرية الذاتية للنفس التي تسمح بتصالح
 القلب والروح (١٦٧) مفهوم الشرف - الذي يقدمه هيجل - لم تعرفه
 بالمصور القديمة الكلاسيكية ، فغضب أخيل في الألياذة لم ينشأ عن إهانة
 مست الشرف ، وإنما لأن أجاممنون قد عامله بطريقة غير لائقة ، وأذله
 أمام الإغريق ، ولذلك كان تبادل السباب هو الشكل الوحيد الذي يظهران
 به غضبهما ، وبعد ذلك تمحي الإهانة العينية بدورها ، بينما مفهوم
 الشرف - في التصور الروماني يمس قيمة الذات اللامتناهية للإنسان
 بصرف النظر عن مضمون هذه الذاتية ، أي أن الشرف هو الوجود الحقيقي
 للذات ، أي واقعه الأكثر أصالة ، ولذلك تكتسب الذات من خلال الشرف

Ibid : p. 556.

(١٦٦)

Ibid : p. 557.

(١٦٧)

قيمة لا متناهية . ولهذا فالشرف - طبقا لهذا المعنى - هو الذي يشكل التحقق الأساسى للعالم الرومانتيكى ، ولذلك فان مضامين الشرف يمكن أن تكون بالغة التنوع فكل ما أنا كائن عليه ، وكل ما أفعله ، وما يفعله الآخرون هو جزء من شرفى (*) وبوسعى بالتالى أن أدرج فى عماد شرفى كل ما هو جوهرى فى ، مثل التفانى فى سبيل الوطن والمهنة وإنجاز واجبات الابوة ، والوفاء الزوجى والاستقامة ، وتصبح هذه المواقف مواقف شرف حين أملؤها بذاتيى . - بمعنى أن الشرف لا يمليه قانون أخلاقى أو عرف . سائده ، وإنما ينبع من الذات ، أو من رؤية الانسان لذاته ، ومن رؤية الآخرين له ، لأن الانسان يطلب من الآخرين الاعتراف به . ويتضح من هذا ، أن مفهوم الشرف كما تصوره الرومانتيكيون ، لم يكن موجودا ، وإنما أتت به العصور الحديثة ، لأنه لم يكن موجودا لدى الاغريق ، وهو يعنى الفكرة التى يكونها الانسان عن ذاته ، هذه الفكرة هى التى تشكل المضمون الفعلى للشرف ، وأعنى بها الصورة التى يكونها المرء عن ذاته ، ولهذا فهو استقلال متبصر ، وإذا تم مساس الشرف ، أو أهين ، فأننى لا أشعر بهذا على مستوى المضمون ، وإنما أشعر أن ذاتى (تلك النقطة الفكرية اللامتناهية) قد أهينت ولذلك كان كل مساس بالشرف لا متناهيًا ، ولذلك فان استرداد الشرف أو الترضية تكون بدورها لا متناهية . بمعنى أنه لا بد أن الذى مس شرفى رجل اعترف أنه مثل رجل شرف ، وبالتالى كى أستعيد شرفى عن طريقه وفى نظر ذاته أن اعتبره شخصا لا متناهيًا (١٦٨) .

أما الحب فهو العاطفة الثانية التى تلعب دورا راجحا فى الفن الرومانتيكى ، ويختلف مفهوم الحب هنا عن مفهوم الحب الالهى الذى سبق أن عرضناه فى المرحلة الأولى من الفن الرومانتيكى ، بينما مفهوم الحب - هنا - هو الحب الانسانى ، الذى يتأتى نتيجة تخلى الفرد عن ذاته لفرد من الجنس الآخر ، أى العزوف عن الوعى فى الذات الى وعى فرد آخر وبه . ونلاحظ أنه قد يبدو هناك تعارض بين الشرف والحب ، على أساس أن الشرف يحافظ على استقلال الفرد عن الآخر ، بينما الحب يقوم على ذوبان الفرد فى الآخر ، ولكن يمكن أن يكون الحب تحقيقا لما هو متضمن فى الشرف ، كيف ؟ ، لأنه فى الحب يعترف الشخص الآخر (اللامتناهى بالنسبة لى ، بالأنا اللامتناهى ، وهذا يحقق لاتناهى الفرد فى نظر الآخر ، وهذا ما يطالب الشرف بتحقيقه . فلكى يدرج لاتناهى

(*) هذا المعنى يقرب لدينا « بالعرض أو الشرف » الذى يمد ليشمل حفاظ الامتياز على بيته وأسرته وأرضه وبلده .
(١٦٨)

« الانا » في لانهي « الآخر » ، لابد أن يعترف كل منا بالآخر ويعترمه ، وتنتقل كل ذاتيتي وما تشتمل عليه الى وعي شخص آخر ، لالون بلوني ارادته ومعرفته ونواذعه ، وحينذاك ، فلا أحيا الا فيه ، ويحيا الاخر في ، ويعيش كل منا - (الانا والاخر) - ، في حاة من الوحدة والامتلاء ، وتضع في تماثل الهوية هذا ، أنفسنا كلها ، ونجعل منها عالما واحدا ، ونتيجة لهذه الجوانب اللامتناهية الباطنية ، يلعب الحب دورا بالغ الأهمية في الفن الرومانتيكي (١٦٩) ، ولا يرتكز الحب الى ملكة الفهم كما هو الحال في الشرف Honour وانما يرتكز الى العاطفة ، التي تشكل الأساس الروحي للعلاقات الطبيعية . والدور الأساسي الذي يقوم به الحب هو انخراط الذات بكل جوانبها الداخلية ، وبكل لا تهاهيا في هذه العلاقات ، وهذا الاتحاد الكامل لوعياها مع وعي شخص آخر ، هما للذات يشكلان بالنسبة الى الذات وسيلة للاهتمام الى ذاتها من جديد . كما أن هذا النسيان للذات هو الذي يجعل من يحب يجد في شخص آخر مبررات وجوده ، من خلال تمتعه بذاته في هذا الآخر ، وهذا ما يضيف على الحب طابعه اللامتناهي ، ويمكن أن نبحث عن الجمال من خلال الخيال الذي يخلق حوله علاقة الحب عالما كاملا فيرد كل شيء الى هذه الدائرة .

ويلاحظ هيجل أن الفن الكلاسيكي لا يعرف هذه الجوانب الداخلية للذات كما تتجلى في عاطفة الحب ، فحتى حين يتخذ الفن الكلاسيكي من الحب موضوعا له ، فإنه لا يتوقف الا عند جانب اللذة الحسية فقط فمثلا هومروس يعتقد أن الحب في أنبل أشكاله هو الحب الذي يقوم في الزواج ، أو في ملامح امرأة مثل بنيلوبه Penelope (*) أي امرأة تصف بصفات أخلاقية ، وفي قصائد سافو Sapho ترتفع لغة الحب الى مستوى المعاناة الغنائية ، ولكن ما تعبر عنه هو حرارة النار التي يفور بها الدم أكثر منها حرارة الجوانب الداخلية للنفس وقوة العاطفة الصادرة عن القلب .

ويريد هيجل أن يؤكد من خلال أمثلة كثيرة على أن المأساة الكلاسيكية لم تعرف عاطفة الحب ، بالمعنى الرومانتيكي للكلمة ، لأن الجوانب الباطنية

ibid : p. 582.

(١٦٩)

(*) هي زوجة أوليسيس ، ووالدة تيليامك ، طوال العشرين سنة التي غاب فيها أوليسيس ، رفضت طلاب يدها ، ولكنها قطعت على نفسها عبدا ، بانها حتى ما انتهت من حياكة قطعة النسيج التي بين يديها ، فستختار واحدة منهم ، ولكنها كانت تفك في الليل ما تحيكه بالنهار .

للتعبس عاتبة ، ونجد هذا في أعمال اسخيلوس وسوفوكليس ، فمثلا هيمون Haemon لم يدفعه هواه للتدخل لصالح انتيجونا عند أبيه وكذلك حين عالج يوربيدس الحب في مسرحية فيدرا Phaedra فصوره على أنه عاطفة شبه إجرامية . وفي الحضارة الرومانية ، كان يتم تصور الحب على أنه متعة حسية فحسب ، بينما نجد مفهوم الحب الرومانتيكى ، يتضح في أعمال الشاعر بترارك Petrarch (١٣٠٤ - ١٣٧٤) حيث صيغ الحب بطابع دينى . وفي أعمال الشاعر الايطالى دانتي Dante الذي خلده حبه لباتريس بورتينارى (١٢٦٥ - ١٢٩٠) فى منحهته الكوميديا الالهية (١٧٠) . حيث ينقلب الحب الى عاطفة دينية ، وهناك بعض الصراعات التى تنشأ نتيجة الحب ، مثل النزاع الذى ينشأ بين الحب والشرف ، فكثيرا ما يستلهمى واجب الشرف التضحية بالحب ، مثل زواج رجل غنى من فتاة فقيرة الذى قد يعد مخالفا للشرف . ويمكن أن تدخل مصالِح الدولة وحب الوطن وواجبات الأسرة فى تناقض مع الحب ، وقد حاولت المسرحيات وانقصص الروايات الحديثة تصوير هذا النوع من الصراعات والمنازعات الخارجية ، لكى تثير اهتمامنا بالعشاق الخائبين (١٧١) .

أما الوفاء فهو العامل الثالث فى الذاتية الرومانتيكية على نحو ما تظهر فى العالم الدنيوى ، والوفاء Fidelity هو العاطفة التى تربط التابع بشخصية سيده ، مع احتفاظه باستقلاله الذاتى ، ويوجد الوفاء فى العصور القديمة ، وقد أبرز شكسبير فى مسرحية الملك لير King Lear الوفاء الرومانتيكى ، هذا الوفاء الذى تحتفظ فيه الذات - رغم اخلاصها للرئيس أو الأمير أو الملك - بحريتها واستقلالها ، ولهذا فهو يلعب دورا كبيرا فى أخلاق الفروسية ، حيث لعبت فروسية الوفاء - فى العصور الوسطى - دورا كبيرا فى صياغة الملكية والحقوق والاستقلال الشخصى وشرف الفرد ، وقد يدخل الوفاء فى نزاع مع الشرف ، أو مع عاطفة الحب ، أو مع أى ظروف خارجية أو داخلية ، وموقف الفرد قد يتغير تبعا لموقفه ، فمثلا الفارس الوفى للملكه يطيمه متى كان عادلا ، ويقاومه اذا كان ظلما ، ولهذا فان الوفاء موقف متغير وليس ثابتا عند شكل معين ، فالفرد قد يختار بين وفاءه لشرفه ، أو وفاءه للملكه أو سيده ، وهذا ما يؤكد - فى النهاية - استقلال الفرد (١٧٢) .

Ibid : p. 564.

(١٧٠)

Ibid : p. 568.

(١٧١)

Ibid : pp. 469-570.

(١٧٢)

ونلاحظ أن هذه الدائرة - دائرة أخلاق الفروسية التي تتمثل في عاطفة الشرف والحب والوفاء - تمثل انتقال اللذاتية من الباطن الديني إلى الحياة الروحية في العالم الدنيوي ، ولكن يبقى كل منهما مرتبطاً بالآخر ، ومن خلال هذا الانتقال اتسعت إمكانيات التعبير عن الباطن لتتناول آلاف المواقف المختلفة ، وتصوير العلاقات المتباينة للإنسان ، وأصبح الفن يتغلغل في تفاصيل الحياة الإنسانية المختلفة ، وهذا ما يتضح في أعمال شكسبير التي صورت كثيراً من تفاصيل حياة الإنسان ، بل إن الفن استمر من حياة المسيح كثيراً من الأحداث العرضية وصورها .

ج) الاستقلال الشكلي لمميزات الفردية :

The Formal Independence of Individual Characteristics

بعد أن عرض هيجل للمرحلة الأولى للفن الرومانتيكي كما يتبدى في الجانب الباطني ، في المجال الديني ، ثم انتقله إلى أخلاق الفروسية في المجال الدنيوي ، في المرحلة الثانية ، فإنه ينتقل - في المرحلة الثالثة - إلى تصوير الكيفية التي كان يعامل بها الفن الرومانتيكي مع الجوانب الأخرى من الوجود الإنساني ، الداخلي والخارجي ، والكيفية التي يتصور بها الطبيعة ومدلولها بالنسبة إلى حياة الإنسان الباطنية ، فلقد تلاشت الموضوعات الدينية وتلاشت الفروسية أيضاً - في هذه المرحلة - وأصبح الإنسان ينزع إلى اكتشاف مصدر الذات في كل ما هو كائن ، أي في الجوانب المتناهية من الإنسان ، ولذلك فقد عبر في رسم الصور الشخصية Portrait عن الرسم الدقيق لسمات الإنسان في امتلائه الحيوي ، بوصفه انبثاقاً عن روح الإنسان الصرف ، ولهذا فإن التطرف في إبراز التفاصيل الدقيقة هو الذي أدى إلى انحلال الفن الرومانتيكي ، لأنه حرص على تصوير أشياء بارزة ومبتهمة ، واعتمد على مهارة الفنان في اضفاء طابع رمزي خاص عليها ، وقد أدى هذا إلى التحلل الباطني لمادة الفن ، وأدى إلى الفصل بين عناصر العمل الفني وأجزائه التكوينية (١٧٣) .

ويتحدث هيجل عن انحلال الفن الرومانتيكي - في المرحلة الثالثة - من خلال ثلاثة موضوعات رئيسية : أولها : يتحدث عن الاستقلال الشكلي للشخصية الفردية ، فالإنسان في هذه المرحلة ينظر لنفسه بوصفه عالماً قائماً بذاته ، ومنغلقاً على نفسه ، ونتيجة لهذا التصور الذي يكونه الإنسان عن ذاته فإن هيجل ينتقل للنتائج المترتبة على استقلال الفرد

استقلالاً شكلياً ، فيدرس - في ثانيهما - علاقة هذه الشخصية التي تتمتع
 بظابع استقلال فردى بالأوضاع والمواقف والأحداث والأعمال ، ثم يدرس
 في الموضوع الثالث ، النتائج المترتبة على انعزال الانسان عن المواقف
 والأحداث التي يمر بها ، فيعرض للمظاهر التي تبدو غير مترابطة ،
 وتفصح عن انحلال الفن نفسه ، لأن الفن يسمى - منذ الآن - الى تصور
 الواقع المبتذل كما هو ، وتصوير الموضوعات كما هي كائنة بالفعل
 بخصوصياتها العارضة والفردية ، ولذلك يلجأ الفن الى الفكاهة والكوميديا
 - التي هي تشويه للواقع - لكي يرفع من شأن هذا الواقع من خلال
 سحر الفن ، وهذا يعنى - من وجهة نظر هييجل - نهاية السيطرة الخلاقة
 للذاتية الفنية على الشكل والمضمون في العمل الفني (١٧٤) .

ففي الموضوع الأول وهو الاستقلال الذاتي للشخصية الفردية ،
 يعرض هييجل لشكلين من أشكال الاستقلال الذاتي للشخصية الفردية ،
 أولهما : هو شكل الشخصية الخاصة التي تنزع عنها صورنها الكلية ،
 وتتصرف وفق مصالحها الذاتية الخاصة دون أن تعبأ بشئ ، فهي شخصية
 تتصرف في سلوكها بلا تفكير ، وفقاً لطبيعتها التي هي عليها ، وهي
 لا تستند الى أى مبدأ أعلى ، ولا تبحث عن تبريرها في أى عنصر جوهرى ،
 نها تركز الى ذاتها الضيقة فحسب ، وهذا الاستناد الى الذات الضيقة
 في السلوك قد ينتج عنه تأكيد الذات ، وقد ينتج عنه أيضاً هلاك الشخصية
 ذاتها حين تسير الشخصية وفق هواها ، وهذا النوع من الاستقلال
 لا يتأثر الا حين يتراجع الالهى والجوهرى والكللى فى سلوك الانسان الى
 الخلف ، وتتصدر النفس الانسانية بهمومها الخاصة أهداف الحياة وقد
 رسم شكسبير شخصيات كثيرة تجد لنا هذا النوع من الاستقلال الذاتي
 للشخصية الفردية ، فيجد لدى مكبث *Mecbeth* (*) وعطيل *Othello*
 وريتشارد الثالث *Richard III* شخصيات لا مكان للتدين والأخلاق
 بالمعنى المحدد لهذه الكلمة فى حياتهم ، فهم لا يأتون الأفعال بهدف تصالح
 دينى للانسان مع ذاته ، بل يسعون الى تحقيق أهدافهم الخاصة ،
 ولا يرضخون لأى منطق سوى منطق أنفسهم وهواهم (١٧٥) ، فمثلا
 شخصية مكبث يتسلط عليها بأسرها ، هوى الطموح ، فلا يتردد فى
 اقتراف الجرائم من أجل تحقيق ما يريد . بحيث لا نستطيع ان نفصل
 بين الشخصية ، وبين ما تريد تحقيقه على المستوى الفردى ، ولهذا فان

Ibid : p. 575.

(١٧٤)

(*) يرى هييجل أن جرائم مكبث ليست وليدة الساحرات ، وإنما الساحرات

الشريرات هي التشخيص الشعرى لارادته العنيدة المتصلبة التي لا يردعها ضمير .

Ibid : p. 578.

(١٧٥)

هذه الشخصية لا تنصب لأي صوت سوى صوت هواها ، فلا يوجد شيء يوقف مكبث عن تحقيق هدفه ، فهو لا يحترم قداسة الجلالة الملكية ، ولا يفهم قرب ساعة هلاكه ، وإنما هو مصمم على بلوغ هدفه ، ضاربا عرض الحائط بأية حقيقة أو شريعة الهية أو بشرية ، وينتهي الأمر بهذه الشخصية - التي تفتقد الى البعد الكلي - الى فقدان السيطرة على ذاتها ، نتيجة لأنها تركت قيادتها لهواها الخاص ، فتتعثر في الواقع العيني ، وتسقط في قدرها المحابث لها وهو هلاكها الأكيد ، لأنه تطور داخلي ينمو مع الشخصية لا تسمع أى صوت سوى صوت هواها الخاص ، فينتهي بها الى حالة من الهمجية والتحلل والانحيار ، نتيجة لعدم السيطرة على النفس ، والحل الوحيد الذي يمكن لهذه الشخصية أن تنفذها نفسها من هذا القدر *Fatum* الذي تضع نفسها فيه هو ان تتصالح مع كينونتها الداخلية اللامتناهية ، أى تعطى الفرصة لتفجر الجوانب اللانهائية في الشخصية بدلا من أن تترك القيادة للجوانب الضيقة للشخصية (١٧٦) .

وثانيهما : هو شكل الشخصية الجوهرية الكلية ، التي تنطوي على ذاتها ، بحيث لا تظهر أى خلجة من خلجاتها الداخلية من خلال أى علاقة خارجية ، فهي عاجزة عن تجاوز الجوانب الباطنية للنفس وأظهارها وتطورها ، وهذه الشخصية هي عكس الشخصية التي أشرنا اليها سابقا والتي تنحصر في همومها الفردية الضيقة ، لأن هذه الشخصية الكلية لا تترك نفسها لفعل من أجل هدفها الخاص كما كان الحال في الشخصية الأولى ، وإنما تنطوي على الذات ، وبالتالي يغيب تفتحها الخارجى ، وينعدم أيضا توكيدها العيني والمنظور . ومثل هذه النفس كالحجر الكريم الذي تتم بعض النقط البراقة عن وجوده ، ولكن بسرعة لمع البرق ، وهذه الشخصية العميقة اللامتناهية لا تحاول أن تعبر عن نفسها الا من خلال الضممت المعبر ، والأفعال المعزلة البسيطة الساذجة ، التي لا تقصد أن يفهمها الآخرون ، ولذلك فهي تتطلب من الفنان الذى يريد أن يصورها نبوغا عظيما ، وموهبة كبيرة فى الأداء ، لأن هذه الشخصية لديها حساسية عميقة بالجوانب الجوهرية فى الظروف التي تحيط بها ، وهي لا تترك نفسها تتوه فى مراهة الاهتمامات والاعتبارات الخاصة والأهداف المتناهية ، لأنها منفصلة عنها ، متجاهلة لها ، ولا تسمح لخلجات القلب ومشاعر الحب والكره العادية أن تلهيها عما هي فيه . ولكن لا بد أن تأتي لحظة وتفتتح فيها هذه الشخصية على الخارج من خلال عاطفة تشد ذاتها اليها بقوة غير متوقعة وترهن بها سعادتها وشقاؤها ، وتنتهي أروع إبداعات الفن الرومانتيكى الى هذه الفئة من الشخصيات ، ولا سيما فى

إبداعات شكسبير مثل شخصية جوليت Juliet التي تبدو وكأنها وردة تفتحت مرة واحدة ، بكل أوراقها المطلوبة ، وكأنها - أيضا ينبوع داخلي ، انبثق فجأة وأظهر مضمونه الى الخارج . ويظهر أيضا في شخصيته ميرندا Miranda في مسرحية العاصفة لشكسبير أيضا ، بطلة شيلر ، ونلاحظ في هذه الشخصيات السابقة وكذلك تكلا Thekla أن الحب يؤلف بالنسبة اليها ولادة روحية ثانية ومدخلا الى العالم وكشفا لجوانبها الداخلية الخاصة . وهذه الشخصية تكون أسيرة للصراع بين داخلها والعالم الخارجى ، ونتيجة لانطوائها وقلة خبراتها بالواقع الخارجى فانها تعجز عن اتخاذ قرار معقول حين تواجه أزمة ما ، ويظهر هذا واضحا في شخصية هاملت (١٧٧) .

ويتضح لنا من عرض الشكلين اللذين يتبدى فيهما الاستقلال الذاتى للشخصية الفردية ، أن الطباع الفردية للانسان تقدم حقا واسعا للتمثيل الفنى ، ولكن على الفنان - فى اختياره لهذه الشخصيات - أى يحترس من الوقوع فى خطر التسطيع وانتاج أعمال فنية جوفاء ، لهذا كان عدد الفنانين الذين يملكون التعبير عن الحقيقة من خلال الطباع البشرية قليلا .

بعد أن وصف هيجل الكيفيات التى يتجلى بها استقلال الشخصية الفردية من الداخل فانه يرصد علاقتها بالخارج ، أى موقف الشخصية من الظروف والمنازعات التى تخوض غمارها ، ويرى هيجل ان الطريقة التى تتصرف بها الذات الداخلية بصفة عامة تتصف بطابع المغامرة Adventure فى اطار الواقع العينى ، والمغامرة - هنا - تكون نتيجة لانسحاب الروح من العالم الظاهرى الخارجى وانكفائه على ذاته ، ونتيجة لتناقضه مع الواقع الخارجى ، ولذلك يستحيل عليه الاتحاد مع الواقع الخارجى وتأليف كل واحد ، ولهذا تبدو الصراعات بالنسبة للشخصية الفردية ذات الاستقلال الذاتى معقدة ومتشعبة ، ولهذا يأخذ الانسحاب جانب المغامرة ، ولهذا تبدو الأعمال البشرية وكأنها تخضع للمصادفة مع الواقع الخارجى واتفاقاته العارضة (١٧٨) . والمثال الشهير الذى يقدمه هيجل لشرح جانب المغامرة الذى يميز الفعل الانسانى فى هذه المرحلة هو الحملات الصليبية ونبعث فكرة الحملات الصليبية من حرص العالم الرومانتيكى على تحقيق المهمة المطلقة الوحيدة وهى : نشر المسيحية وإيقاظ روح الجماعة واطلاقها . وقد أعقبت هذه المهمة فى العصور الوسطى مهمة

Ibid : pp. 581-582.

(١٧٧)

Ibid : p. 586.

(١٧٨)

الفروسية المسيحية واجلاء المغاربة والعرب والمسلمين - بوجه عام - عن البلاد المسيحية ، ثم جاءت مهمة الحملات الصليبية التي تهدف الى الاستيلاء على الأماكن المقدسة ، ولكن هذا الهدف لم يكن انسانيا ، بمعنى الواسع والحقيقي للكلمة ، بل كان هدفا ينبع من طموح افراد بعينهم ، والحملات الصليبية - من وجهة نظر هييجل - هي مغامرة للعصر الوسيط المسيحي ، مغامرة عجيبة ومتنافرة ، يمكن اضفاء طابع رويحي عليها ، ولكنها ليس لها هدف رويحي حقيقي ، ولذلك فهي تخدم المسيحيين بأعمالها وصفاتها ، وذلك لأن الهدف الذي نشدهته الحملات الصليبية كان هدفا خارجيا ، خاويا من كل مضمون ، وهو يتناقض مع مفهوم المسيحية الحقيقية ، لأن المسيحية لا يمكن أن تطلب خلاصها - في هدف خارجي - وانما في الروح ، أي في المسيح ، الذي له واقعه الحي في نفوس المؤمنين ، وليس في قبره ، أو في الأماكن الحسية لمقامه الزمني . ولهذا فالهدف الرويحي للحملات الصليبية يتناقض مع الهدف المدينيوي الذي يسعى للاقتناء ، ولهذا فقد حاولوا أن يبرروا الاهداف الدنيوية في غزو الأماكن الخارجية بذرائع دينية (١٧٩) . وقد انعكس هذا التناقض على الطابع المتنافر واللامنتقي للحملات الصليبية ، ولهذا نجد التناقضات متراصة جنبا الى جنب ، وهكذا انحط الورع الى فظاعة همجية ، وقد عبر عن هذا فرانسوا دي ساتربريان (١٧٦٨ - ١٨٤٨) في كتاباته « عبقرية المسيحية » ، عن ضلال الروح ، وزعم أن المسيحية لابد أن تبرأ منه ، كي تعود الى الحياة المليئة والصحية للواقع العيني ، لأن هناك هدفا أسمي لابد من تحقيقه في داخل الانسان ، وهو تحرره الداخلي الخاص ، وقد حاول دانتى في الكوميديا الالهية أن يصبر عن هذا ، من وجهة نظر العالم الكاثوليكي ، وهو يقودنا عبر الجحيم والمطهر والجنة ، وبالرغم من أن هذا العمل يتسم بطابع كلي متلاحم الا أنه غني بالمشاهد الغريبة والمغامرات من كل نوع ، وهو يعرض علينا عددا لا متناه من الشخصيات الفردية في خصوصياتها ، ويصدر عليها أحكام الادانة والبراءة ، ويعطى لنفسه الحق في ارسال أي انسان الى الجحيم أو الى الجنة (٨٠) .

وهذا السعي وراء المغامرات نتيجة لأهداف خيالية لا تمت بصلة الى الواقع ، لأن مصدرها هو الخيال الذاتي الذي يظهر في أعمال ، ويخلق مواقفًا يهيمن عليها الطابع الكوميدي وبذلك نشهد انحلال الفروسية ، وهذا ما نجده في أعماله لودوفيكو آريوستو Ariosto الشاعر الايطالي

Ibid : p. 587.

(١٧٩)

Ibid : p. 589.

(١٨٠)

١٤٧٤ - ١٥٣٣) (مؤلف ملحمة رولان الحائق) ، وفي عمل سرفانتس (دون كيخوته) ، حيث يصور التعارض الهزلي بين عالم منظم وفق العقل ومنطق ينبع من طبيعة هذا العالم ، وبين نفس متوحدة تزعم أنها تريد إعادة خلق هذا العالم من خلال أخلاق الفروسية . ويثنى هيجل على سرفانتس ، بل ويشسبه بشكسبير ، لأن سرفانتس Cervantes عرف كيف يقدم بطله بوصفه ذا طبيعة نبيلة وكريمة وغنية بالعطاء الروحي ، وعرف كيف يحرك فينا الاهتمام الحقيقي به . ودون كيخونه - رغم الطابع الوهمي للقضية التي يدافع عنها - واثق من نفسه ثقة ذات طابع كوميدي ، ولكن هذه الثقة - بخصال وسمات طبيعية في منتهى الجمال ، تمت بصلة الى العبقرية ، وبينما يسعى سرفانتس الى السخرية من الفروسية الرومانتيكية ومن موضوعها ، بشكل يكشف عن تناقضاتها ، نجد أريوستو الايطالي يكتفى بالضحك السهل ، ولهذا تؤلف مغامرات دون كيخوته النواة التي تلتف حولها كثير من إقصص الرومانتيكية اللطيفة ، الغرض منها إبراز القيمة الحقيقية للأشياء التي تأخذ مظهرا كوميديا ، ويعني هذا كله انحلال الرؤية الرومانتيكية للعالم ، في الأشكال الفنية التي قدمت الوضع الكوميدي الذي تبدو عليه أخلاق الفروسية الرومانتيكية وسط هذا العالم الجديد ، الذي لم يعد يخضع للمصادفة وتقلباتها وإنما يخضع العالم الجديد لنظام يستقر ، هو نظام المجتمع البورجوازي والدولة ، ولذلك حلت الشرطة والمحاكم والجيش والحكومة محل الأهداف الخيالية التي كان ينشدها الفرسان (١٨١) . وبحكم هذا ظرا على أبطال الروايات الحديثة تحول عميق . فأصبحوا أفرادا يعارضون بحبهم وشرقهم وتوحدتهم - النظام القائم والواقع النثري من أجل عالم أفضل . ولهذا أصبح الفن يحاول تغيير العالم ، أو تحسين صورته على الأقل ، التي تتنافى مع الفرد وتقهره .

ويمكن أن نيسأل بعد ذلك : كيف تم انحلال الفن الرومانتيكي
تعلينا من الداخل ؟

يرى هيجل أن من أهم أسباب انحلال الفن الرومانتيكي من الداخل وقوعه في المحاكاة الذاتية للواقع الخارجي (The Subjective Artistic Imitation of the Existent Present) مهما كان هذا الواقع تافها ونثريا ، ويحاول الفن اضاء الطابع النبيل على كل الأشياء

العادية الموجودة في الواقع الراهن ، وهكذا تم إنتاج أعمال فنية تعتمد على الوصف وتريد العودة الى الطبيعة وتعتمد وصف الأشياء العرضية والجزئية والمباشرة المتجردة من الجمال الذاتي ، ولأن هذه الموضوعات لا يمكن أن تقدم فنا يمكن أن يتقبله أحد ، اعتمد الفنانون والشعراء على موهبتهم الخاصة في وصف هذه الموضوعات ، بحيث تبدو مثيرة للاهتمام ، وتكون في متناول الإدراك ، ولكن رغم هذا يتحفظ هيغل في اطلاق صفة الفن بالمعنى المحدد لهذه الكلمة على هذه الابداعات الوصفية ، ولكنه يستثنى من ذلك فن الرسم الهولندي ، الذي رغم أنه يصف الحياة اليومية للشعب الهولندي ، إلا أنه يستحق أن تطلق عليه صفة الفن الأصيل بكل جدارة ، لأنه يسعى من وراء وصف المظاهر العادية للحياة اليومية الهولندية ، الى الكشف عن الطابع الباطني العميق لروح الشعب الهولندي ، والفنان الهولندي لا يقوم لنا وصفه الذاتي للمظاهر الخارجية الراهنة ، وإنما يكشف عن باطن شعبه الذي ينتمى اليه ، ولذلك نشعر أمام الرسم الهولندي أننا أمام موسيقى موضوعية وليس مجرد وصف ذاتي يظهر به الفنان موهبته الفائقة ، والفنان لا يطبق هذه لذاتية على وسائل التمثيل الخارجية فحسب ، وإنما على المضمون أيضا ، ولهذا يسقط الفن الرومانتيكي في الفكاهة الذاتية Subjective Humour وهي أحد أسباب انحلال صورة الفن الرومانتيكي بشكل خاص (١٨٢) .

وفي الفكاهة Humour لا يكون هدف الفنان هو تقديم شكل فني مكتمل يعبر عن مضمون موضوعي ، وإنما الهدف هو إبراز مدى خفة روح الفنان ، ولذلك يترك الفنان ذاته في العمل الفني تجمع بين الأشياء الغريبة ليثير الكوميديا ، ويلقى في الوقت نفسه التلاحم المستقر للأشياء ، ولذلك يصبح التمثيل الفني لعبا بالأشياء ، تشوبها وقلبا للموضوعات ، ونتيجة لهذا فكثيرا ما يقع الفنان في التسطيح إذا ترك القيادة لسخريته على حساب الموضوع الذي يتناوله ، ولا يعني هذا رفض هيغل للفكاهة ، لكنه يميز بين الفكاهة التي تؤدي الى التسطيح ، وبين الفكاهة التي نجدها لدى شتيرن Sterne (١٧١٣ - ١٧٦٨) التي تستخدم العمل الفني ، لأنه ليس فيها غلو ولا اسراف .

وهكذا نصل الى نهاية الفن الرومانتيكي ، أي الى بداية الفن الحديث الذي يعرفه هيغل بأنه الفن الذي تكف فيه ذاتية الفنان عن الرضوخ لشروط المحددة لهذا المضمون أو ذاك ، أو لهذا الشكل أو ذاك ، لتكون

هي المسيطرة على كل منهما ، مع الاحتفاظ بكامل حريتها في الاختيار
والإبداع (١٨٣) .

تعقيب :

بعد هذه الرحلة الطويلة والغنية مع تاريخ الفن بأشكاله وموضوعاته
المختلفة ، التي هي في الوقت نفسه تاريخ للحضارة الانسانية في وعيها
بذاتها ، ووعيها بالعالم من حولها ، ووعيها بالمثل أيضا ، لابد أن نقف
ونتناول : ما هي صورة الفن الراهنة ؟ ، وما هو موقع الفن من الحياة
المعاصرة ؟ وهل قال هيغل بنظرية موت الفن في العصر الحاضر ليفسح
المجال لأشكال أخرى تقسم الحقيقة مثل الفكر ؟ لكن قبل أن أجيب عن
هذه التساؤلات ، أوضح أمرين : أولهما : أن السبب الذي جعل عرضي لهذه
الرحلة مع تاريخ الفن عند هيغل يبدو طويلا ومجهدا ، هو حرصي الشديد
على تقديم صورة أمينة لتاريخ الفن وحاولت - قدر الامكان - ألا أترك
قضية طرحها هيغل من قضايا تاريخ الفن والحضارة الا وأشرت اليها ،
لاسيما أنه لم تقدم دراسة مسهبة - فيما أعلم باللغة العربية حول هذا
الموضوع . وثانيهما : أن تاريخ الفن عند هيغل له طابع جدلي خاص ،
شديد التركيب والتعقيد ، ويختلف عن محاولات كثيرة حاولت أن تؤرخ
للفن من وجهة نظر أحادية ، بينما نجد هيغل يؤرخ لتطور أشكال الفن
وموضوعاته ومضامينه ، وهو يرى أن هناك علاقة ضرورية بين رؤية
الانسان للعالم في فترة تاريخية ، وشروط تاريخية واجتماعية محددة ،
وبين أشكال الفن وموضوعاته .

ويمكن أن نلاحظ أن الأساس الذي بنى عليه هيغل تصوره لتطور
الفن تطورا منطقيا هو مبدأ الحرية ، فهناك علاقة ضرورية بين تفتح الفن
منذ بدايته حتى الآن ، وبين الحرية ، فمثلا في المرحلة الأولى من الرمزية
اللاوعية التي يخرجها هيغل من دائرة الفن ، ويرى أنها تمهد له ، نجد
أن الروح لم يكن حرا في ذاته ، ولا سيما في الشرق الفن ، ويرى أنها
تمهد له ، نجد أن الروح لم يكن حرا في ذاته (١٨٤) ، وسيما في الشرق

Ibid : p. 602.

(١٨٣)

(١٨٤) « حين أكد هيغل أن أول مراحل الفن رمزية ، فقد كان يشير الى أن بعض
الفنون لم تكن تملك من الحرية الا ما تستطيع ان تعبر به عن ذلك الجانب الخاص من
التجربة الذي كان يتمتع بالقبول الكهنوتي » .
انظر جون ديوي : الفن كخبرة ، ترجمة : د. زكريا ابراهيم ، مراجعة : د. زكي نجيب ،
دار النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٢٥٥ .

ولهذا فقد حاول الفن الرمزي أن يطلب المطلق في عالم الطبيعة ونتيجة لانتقاده الحرية وعدم قدرته على السيطرة على الطبيعة ، تصور أن الطبيعة ذات طابع الهى . بينما حين اكتسب الانسان حريته نجده - في الفن الكلاسيكي - يمثل الآلهة الاغريقية في الشكل الانساني ، ولكنه جعلها تخلق فوق الاهتمامات البشرية ، وحين اكتسب الانسان حريته العميقة ، انتهى به الأمر في الفن الرومانتيكي الى تمثيل الروح على أنه داخلية عميقة خالصة ، وهكذا فإن هناك علاقة ضرورية بين رؤية الانسان للعالم التي تلهمه الدين وتكون الروح الجوهري الشعوب والعصور وبين الحرية ، وبالتالي تجد تعبيرها في الفن ، وفي سائر ميادين الحياة ، ويرى هيجل أن مهمة كل انسان - بوصفه ابن عصره - أن يعبره في مختلف ميادين نشاطه عن المضمون الجوهري لعصره ، وكذلك فإن رسالة الفن أو الفنان مادام وثيق الصلة بديانة شعبه وعصره ، وبرويتها للعالم أن يعبر عن روح الشعب . ولذلك فالمهم عند هيجل هو أن يكون الفنان واعيا بمضمون عصره ، وان يتصوره في وعيه على أنه الحقيقة ، ويجد فيه المؤشر الذي يهديه الى الطريقة الضرورية التي ينبغي تمثيله بها . ويمكن للفنان أن يقف موقف المعارضة من مضمون عصره الذي استنفذ أغراضه ، وظهر واضحا في الفن والفكر ، كما هو الحال لدى سرفانتس حين نقد أخلاق اللروسية سعيا نحو تجاوزها ، لأن عصره استنفذ كل السمات والأغراض التي يمكن أن تقدمها أخلاق الفروسية ، ولم تعد ملائمة له . والحركة المعارضة التي يمكن أن يقوم بها الفن اكتسبت أهمية خاصة في الأزمنة الحديثة ، لأنه في عصرنا الحاضر ، لم تعد هناك قاعدة معينة للإبداع الفني ، لأن الفنانين اكتسبوا روحا نقدية بعد أن جربوا كل الأشكال الخاصة للفن الرومانتيكي ، وقد أصبح التعلق بمضمون خاص ، وينمط تعبيرى ذي صلة بهذا المضمون ، أمرا من أمور الماضي ، بالنسبة للفنان الحديث ، وأصبح الفن أداة حرة يستطيع الفنان تطبيقها - حسب موهبته الفنية - على أى مضمون كان ، مهما كانت طبيعة . وأصبح الفنان يتحرك بحرية فوق الأشكال والصور الشائعة ، وتحرر من المضامين التي كانت تفرض نفسها فيما سبق على وعيه بوصفها موضوعات مقدسة وأزلية . ولذلك يمكن - على ضوء هذا - فهم البانورايا المتعددة لموضوعات الفن وأشكاله في عصرنا الراهن ، بينما كنا نجد في العصور الماضية ، التزام الفنانين بتصوير موضوعات معينة ذات أهمية مطلقة ، بينما الآن فكل موضوع تبدو أهميته نسبية بالنسبة لكل فنان ، ولهذا يتصرف الفنان ازاء مضمونه وكأنه كاتب مسرحى يحرك وينطق أشخاصا آخرين غرباء عنه . وأصبح الفنان يستخدم عبقريته - الجاهزة - في صياغة الموضوعات التي تعرض له . وأصبح من الصعب أن يتطابق الفنان

باطنيا مع الموضوع الذى يقلمه فى عمله الفنى ، حتى لو اعتنق ديننا ما من
أجل ذلك .

وكل ما يطلبه هيجل من الفنان وهو يتصدى لابلع عمله الفنى .
أن يسأل نفسه أين موقعه من هذا المضمون الذى يعرض نفسه عليه ،
لأن تحديد الفنان لذاته وثقته بها يحرر من التصورات المسبقة والأشكال
البالية ، ويجعله حرا وهو يبدع عمله الفنى ، وبالتالي يتحرر من الأحكام
المسبقة ، فيضفى على أعماله مضمونا جديدا أسمى وأرفع ، وينبع من روحه
الخلقة التى تنقد روح عصره والأخلاق السائدة فيه ، فصورة الفن فى
عصرنا الراهن ، تتعاش فى داخلها الأنماط المختلفة للفن ، وتتعايش
المضامين أيضا ، فالفنان الذى يتحرر من فنون الماضى النابعة من عصرها ،
يكون أقدر على رؤية عصره ، والتحرر يعنى هذا الاستيعاب والتجاوز ،
بينما يحاول بعض الفنانين - غير الموهوبين - أن يقلدوا شكسبير أو دانتي ،
وهذه أعمال لا تتكرر أبدا ، وإنما تأتى مرة واحدة ، ولا يمكن أن تقدم
نحنا كالنحت اليونانى القديم ، وليست هناك قيمة لأن نتيجة اليوم ،
لأن المضمون الذى كان يعبر عنه النحت الاغريقى لم يعد موجودا اليوم .
فرسالة الفن الوحيدة - طبقا لمفهوم هيجل - هو أن يضفى الفنان صفة
الحاضر ، بصورة عينية على ما يملك مضمون عينيا .

وهكذا يبين لنا أن هيجل لم يقل بنظرية موت الفن ولكنه قال
بتضاؤل دوره فى الحياة إذا قارناه بالنور الذى كان يلعبه الفن فى العصور
القديمة ، والدليل على ذلك آخر فقرة يرصد فيها هيجل نهاية الفن
الرومانتيكى ، وحلول فى جديده له سماته المختلفة الحضارية والجمالية
هو الفن الحديث يقول هيجل : هكذا تصل الى نهاية الفن الرومانتيكى ،
الى نقطة بداية الأزمنة الحديثة ، التى تؤكد الحقيقة التالية ، وهى أن
ذاتية الفنان لا تخضع لهذا المضمون أو ذاك ، أو لهذا الشكل أو ذاك ،
والما هى المسيطرة على كل منهما ، وفى الوقت نفسه ، تحتفظ بحريتها
الكاملة فى الانتاج والاختيار (١٨٥) .

الفصل السادس

نسق الفنون الجميلة ودلالاتها الميتافيزيقية

مدخل :

قسمت في الفصول السابقة مفهوم هيغل عن الجمال والفن ، وبينت شروط الجمال والفن الحقيقيين لديه ، وفي هذا الفصل ، أدرس الأشكال المتباينة للجمال وقد تعينت في مجموعة من الفنون الخاصة . والحقيقة أن نسق الفنون الجميلة - عند هيغل - يرتبط بهيكل مفاهيمه السابقة ، لأنه ينظم الفنون الجميلة في نسق هرمي يخضع لنظريته الخاصة بتطور الفن تطوراً منطقياً - من النمط الرمزي إلى النمط الكلاسيكي ، ثم إلى النمط الرومانتيكي - التي تتحقق من خلالها فكرة الجمال ، ولهذا يتداخل مذهبه في نسق الفنون بتاريخ الفن لديه ، فيصبحان وجهين لعملية جدلية واحدة ، (١) ، والفنون الخاصة التي يشير إليها هيغل - وهي العمارة والنحت والتصوير والموسيقى والشعر - تمثل التجسيد الحسي لفكرة الجمال ، التي سبق الإشارة إليها ، وهذا التجسيد الحسي نفسه ، يمثل لحظة جوهرية في الفكرة الشاملة عن الفن ، ولهذا فإن الفن لا يمكن أن يظل فكرة مجردة فحسب ، بل لابد أن يظهر في الوجود الفعل الحسي بوصفه موضوعاً للحواس (٢) . وهكذا يتبين مدى ارتباط نسق الفنون عند هيغل بفلسفته الميتافيزيقية ، كما هي مرتبطة - أيضاً - بتاريخ

(١) د. أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، ص ١٢٥ .

(٢) ستيمس : فلسفة هيغل ، الترجمة العربية ، ص ٦٣٦ .

الفن ، لان الفن في أنواعه وأشكاله ، ينطوى على تقدم وعلى تطور منطقي من الأشكال الدنيا للفن الى الأشكال العليا ، هذا التطور الذي يفصح عن نفسه في أنماط وصور الفن الثلاث التي أشرت اليها - بالتفصيل - في الفصل السابق ، وكذلك فان الفنون الجزئية ترتب وتنظم في تسلسل ضروري مرتبط بتاريخ الفن (٣) ، لأنه اذا نظرنا الى كل فن على حدة ، سنجد أنه ينطوى على تطور مماثل ، وكل فن يخضع لصيرورة محائية له ، بمعنى أنه لكل فن مرحلة تفتحه وازدهاره ، من حيث هو فن ، اذ تسبق هذه المرحلة مرحلة تهيئة وتحضير ، وتعقبها مرحلة أفول واضمحلال ، وهذا يعني أن الانتاج الفني بوصفه أعمالا منبثقة عن الروح ، يخضع للمراحل المنطقية التي تمر بها كل صورة من صور الفن ، ولهذا فلكل فن من الفنون بداية وتطور واكتمال وانحطاط (٤) . ويخضع ترتيب الفنون عند هيجل لمبدأ أساسي هو العلاقة بين الروح والمادة ، أو المضمون والشكل ، فلقد كانت المادة تغطي على الروح في الفن الرمزي ، ووقفت المادة والروح على مستوى واحد في صورة الفن الكلاسيكي ، ثم سيطر الروح وساد في الفن الرومانتيكي . وهذا المبدأ - نفسه - هو الذي يحكم تطور الفنون الجزئية ولذلك فان أول فن يبدأ به هيجل هو فن الصارة Architecture بوصفه أقدم الفنون ، وأكثرها تعبيرا عن الصورة الرمزية للفن . ثم يتحدث هيجل عن فن النحت Sculpture بوصفه الفن الذي يعبر عن الصورة الكلاسيكية ، نتيجة لاتحاد الشكل والمضمون ، أما التصوير Painting والموسيقى Music والشعر Poetry فهي من الفنون الرومانتيكية ، لأنه يكاد ينمحي فيها الجانب المادي وتغطي الروح ، ولهذا فهي تلقب بالفنون الذاتية لحياة الروح ، ويعتبر الشعر أسنى الفنون ، لأنه لا يعتمد على المادة الا لكي يشسب الى الروح والتعبير عنه .

وقبل أن يستطرد هيجل في شرح نسقه الميتافيزيقي في ترتيب الفنون ، فانه يرد على الرأي الذي يزعم أن الفن قد بدأ بالبسيط Simple والطبيعي Natural فيبين أن الطبيعي (*) والبسيط يختلفان تماما عن

(٣) لهذا لجا كثير من الباحثين الى عرض تحليل هيجل لكل فن ضمن حديثهم عن كل مرحلة من مراحل الفن ، انظر على سبيل المثال : كامنسكي Jack Kaminsky في كتابه Hegel on Art وكذلك نوks Knox .

Hegel : Aesthetics, Vol. II, 614. (٤)

(*) سبق أن اوضحت استبعاد هيجل للجمال الطبيعي لانه ليس من ابداع الروح انساني .

تصور الفن للأعمال الإبداعية ، ولذلك فإن البدايات البسيطة والطبيعية -
التي نلتقي بها في التاريخ الانثروبولوجي للانسان - لاتمت بصلة الى الفن
والجمال ، وذلك لأن الجمال يحتاج منذ بداياته - من حيث هو عمل
فني - الى مهارة متقدمة ، ويتطلب تجارب عديدة ، وتدريسا طويلا ،
والبساطة التي نلتقي بها في بعض الاعمال الفنية المعاصرة هي نتيجة
لتدريب طويل ، ولا يتم الوصول اليها الا بعد توسطات عديدة ، أي بعد
أن يتوصل الفنان الى الجوهرى ، ويستبعد التنوع والمبالغة ، ويركز على
أشياء بسيطة ومحددة (٥) . ولهذا لا يمكن اعتبار الأعمال البدائية أعمالا
فنية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، لأنها تحوى على مضمون مجرد بشكل
أو بآخر ، ولأنها تفتقد الى الأسلوب style ، وهو الذى يمثل الفن
الحقيقى ، فحين تقارن بين عمل فني ما ، وبين عمل بدائي ، سنجد أن
الأول ينطوي على أسلوب ما ، سواء في الموسيقى في فن الشعر ، أو في
استخدام الجسم البشرى في التعبير في فن النحت ، بينما نجد العمل
البدائي لا ينتج وفق أسلوب ما ، ولذلك تكثر فيه التفاصيل الثانوية ،
التي لا تبرز الجوهرى والكل في العمل الفني ، ولهذا فإن الأعمال
البسيطة والطبيعية تمثل مرحلة ما قبل الفن ، بينما بداية الفن ارتبطت
باستيعاب الفنان لامكانيات المادة الوسيطة التي يصوغ من خلالها عمله
الفني ، وبقصديّة الفنان في أن يشف وينم كل جزء في العمل الفني عن
فكره الكلي وروحه (٦) . وهذا ما يطلق عليه هيجل اسم « الأسلوب المثالي
الجميل المحض The Ideal, Purely Beautiful Style » وهذا ما سبق
أن أوضحته في أثناء الحديث عن فكرة الجمال ، حين بينت رؤية هيجل
عن دور الفن في اصفاء الطابع المثالي على الأشياء Idealization
أي التعبير عن الكلي والجوهرى . والمثال الذي يقدمه هيجل على ذلك
الفرق بين الأعمال البدائية والأعمال الفنية هو الفرق بين العمارة بمفهومها
البدائي ، التي تكثر من استخدام الكتل الضخمة ، وبين العمارة بمفهومها
الفني ، التي تستخدم الكتل البسيطة والصغيرة وتؤدي الى الشعور بعظم
الحجم أيضا . ويقوم العمل الفني الحقيقي على أساس التوازن بين اكتفاء
العمل الفني بذاته ، وبين توجيهه الى الخارج ، بمعنى أن يكون مفهوما من
قبل الآخرين ، بينما لا نستطيع أن نفهم العمل البدائي دون أن يشرح
لنا صانعه الهدف منه .

Ibid : pp. 616-617.

(٥)

Hegel : op. cit., p. 615.

(٦)

ويمكن أن تتشابهل : ماهو موقف هيغل من التصنيفات المختلفة (**)
 التي قدمها الفلاسفة وعلماء الجمال للفنون ؟ ، والحقيقة ان هيغل قد
 ناقش التصنيفات المختلفة التي سبقته ، والتي كانت سبائفة ، وكعادة
 هيغل في مناقشة كثير من الاتجاهات ، قد لا يذكر اسم صاحب الاتجاه
 الذي يناقشه ، ولكن يمكن أن يفهم من السياق الذي يرد فيه ، فمثلا
 ينتقد تصنيف كانتل ولينستج ، ويرى هيغل أن التصنيف الصحيح
 للفنون يجب أن ينبغ من جوهر الأعماء الفنية نفسها (V) ، لأن مضمون
 الفن واحد في جميع الحالات وهو الفكرة ، أو التعبير عن الحقيقة .
 وهو بهذا يحدد موقفه من اتجاهين في تصنيف الفنون ، أولهما :
 الاتجاه الذي يرى أن الاختلاف بين الفنون يرجع الى الوسيط الحسي الذي
 يستخذه كل فن على حدة ، وبالتالي فإن الفنون تصنف طبقا للوسائط
 المادية التي تتجلى فيها الفكرة ذاتها ، وثانيهما : الاتجاه الذي يصنف
 الفنون طبقا للحواس التي تدرك هذه المادة ، على أساس أن طبيعة الأعمال
 الفنية هي طبيعة حسية ، بمعنى أن الأعمال الفنية يمكن ادراكها الا من

(*) يختلف تصنيف هيغل للفنون وترتيبه لها عن التصنيفات التي نجدها من
 لفظة الفن وعلم الجمال المعاصر ، فتصنيف كانتل - على سبيل المثال - يختلف عن تصنيف
 هيغل من حيث ترتيب الفنون ، وتطورها ، ومن حيث الأساس الذي يقوم عليه التصنيف ،
 فكانت يصنف الفنون على أساس وسائل التعبير ، وهي الكلمة والحركة والصوت ، فتوجد
 لديه ثلاثة مجموعات للفنون هي : فنون اللغة وتشمل البلاغة والشعر ، وفنون الحركة
 وهي الفنون التشكيلية مثل العمارة والنحت والتصوير وفن تنسيق البساتين وأخيرا
 فنون اللعب بالاحساسات وتشمل الموسيقى وفن التلوين ، ولهذا فإن مكانة الفنون تختلف
 تماما عن مكانتها في تصنيف هيغل ، أما التصنيفات المعاصرة فقد اختلفت عن الترتيب
 بالتفصيل ، ونقد هذا الاتجاه في التصنيف ، ومن جهة التصنيفات المعاصرة ، تصنيف
 الهرمن للفنون ، واعتمدت على الحواس في تصنيف الفنون ، وهذا ما قد ناقشه هيغل
 بالتفصيل ونقد هذا الاتجاه في التصنيف ومن هذه التصنيفات المعاصرة تصنيف
 نيدونسيل Nédoncelle وتصنيف سوريو Souriau ، ويقوم تصنيف نيدونسيل على
 أساس تنوع الاحساسات ، فيقول بوجود فنون لسية عطفية ، وأخرى سمعية وبصرية ،
 أما سوريو فانه يرى أن الحواس قد تتداخل في تذوق الفن الواحد ، ولهذا فهو يقترح
 تصنيف الفنون على أساس الكيفيات الحسية الغالبة فيها ، فاللون يكون هو الصفة
 الغالبة في فن التصوير ، بينما الصوت هو الصفة الغالبة في الموسيقى
 ونلاحظ أن هذه التصنيفات وغيرها لا تركز الى أساس ميتافيزيقي ، بقدر ما تركز الى
 نظرة فاحصة الى الإبداعات الفنية ذاتها ، ومنهج هيغل في فلسفة الفن والجمال ، لا يقوم
 على أساس تأمل الأعمال الفنية واستنتاج سمات عامة للفن ، وإنما يقوم على أساس
 مفهومه لفكرة الجمال والفن ذاتها ، وهذا هو نفس موقف أفلاطون فهو لا يبدأ من الأشياء
 الجميلة ، وإنما من فكرة الجمال ذاتها ، ولزيد من التفاصيل حول تصنيف الفنون :
 انظر : د . أميرة حلمي مطر : مقامة في علم الجمال ، ص ١٧٢ وما بعدها .

Hegel : op. cit., p. 621.

(٧)

خلال الحواس . ويتوقف هيجل عند الاتجاه الثاني بالمناقشة والتحليل ، فيتساءل : هل يمكن الاعتماد على الحواس كلها في تصنيف الفنون ، أم أنه يمكن استبعاد بعض الحواس (٨) ؟ ويرى هيجل أنه لا يمكن الاعتماد على الحواس كلها في فهم الأعمال الفنية ، لأنه يجب استبعاد اللمس والشم والتذوق ، لأن هذه الحواس تبعد الإنسان عن استيعاب الفن ، لأنها من طبيعة مغايرة لمفهوم الفن نفسه ، فاللمس Touch يدخل الذات في الفعل ، أى يجعل الذات الفردية تتدخل في علاقة حسية مع التفاصيل المختلفة ، والفن ليس شيئاً حسياً خالصاً ، وإنما الروح يظهر في الحسى ، ولذلك لا يمكن تصنيف الفنون على أساس حاسة اللمس . وكذلك يفلت حرите ، ويقيم مع أى موضوع يتعامل معه علاقات عملية وواقعية ، بل انه يجرى الموضوع ويستهلكه ، ولهذا لا يمكن استخدام التذوق فى تنساول العمل الفني ، وإنما يمكن استخدامه فى تذوق الأطعمة واعدادها ، والتعرف على الصفات الكيميائية للأشياء ، والعمل الفني لا يمكن أن يخضع للتذوق ، لأن العمل الفني لا يمكن أن يتجزأ ، ولا بد أن يحتفظ باستقلاله الموضوعى تجاه المتلقى ، ولا يمكن أن يستهلك (٩) وكذلك الشم Smell . لا يمكن أن يكون واسطة للدراك الفني ، لأن الموضوعات الفنية لا تعرض نفسها لحاسة الشم ، لأن الموضوعات التى تشم هى التى تبخر مع الهواء الذى نستنشقه . أما السمع Hearing والبصر Sight ، فهما الحاستان النظريتان التى يمكن أن يتم فهم العمل الفني من خلالهما ، ويضيف اليهما هيجل التمثل الحسى أو التصورات الحسية Sense-Perceptions والبصر يقيم مع الموضوعات علاقة نظرية خالصة ، من خلال الضوء أو النور Light ، الذى يترك للموضوعات حريتها ، ولا يستهلكها ، ولا يتعامل معها بشكل مادى مثل الحواس السابقة ، وكذلك السمع هو الحاسة النظرية الثانية ، ولكنه يقبض البصر ، فهو لا يدرك الأشياء فى المكان ، وإنما يدرك الأصوات المرتبطة بالزمان ، أى يتعامل مع الأصوات بحسبه ، وهذه الأصوات هى ذبذبات الأجسام ، أى اهتزاز للموضوع دون أن تحرك حاسة السمع بأى حركة ايجابية تجاه الموضوع الذى تدركه (١٠) وهكذا نلاحظ سيطرة الطابع الفكرى على البصر والسمع ، هذا الطابع الذى تظهر من خلاله الذاتية الخالصة ، فالأذن تدرك روح الجسم المرن ، على

Ibid : p. 621.

(٨).

Ibid : p. 621.

(٩)

Ibid : p. 622.

(١٠)

نفس النحو النظري الذي تدرك به العين اللون أو الشكل ، وبذلك تصير الجوانب الداخلية به تلك القدرة التي ترد الصور المسموعة والمرئية الى الوعى ، حيث تتجمع فى مقولات عامة ، وبحيث تقوم بينها - عن طريق الخيال - علاقات ووحدة (١١) فالانسان يدرك عملا فنيا ما حين يقوم بتجميع أجزائه فى داخله ، بحيث يفهم العلاقات المختلفة من هذه الأجزاء فى اطار الوحدة التى يقوم بها التمثيل الحسى لأجزاء العمل الفنى . ويمكن من خلال هذا التصور الثلاثى - الذى يجمع البصر والسمع والتمثل الحسى - تصنيف الفنون الى فنون تشكيلية وهى التى تنشئ مضمونها من خلال إعطائه شكلا ولونا موضوعيين ، ويمكن رؤيتهما خارجيا ، والى فنون صوتية مثل الموسيقى والشعر بوصفه فنا يعتمد على الألفاظ باعتبارها أصواتا تتيح ادراك الداخلية والحس والمحافظة والتمثل الروحى . ونقد هيجل لهذا التصنيف يكمن فى أن هذا التصنيف لا ينبع من الفن ذاته ، وانما يقتبس من أكثر جوانب الفن تجريدا (١٢) والتصنيف الذى يقترحه هيجل هو تصنيف ينبع من رؤيته الميتافيزيقية للفن ، الذى يعتمد على العلاقة بين الشكل والمضمون فى تمثيل الفكرة ، الذى سبق الإشارة اليه ، ولذلك فان أشكال هذه العلاقة وتنوعها هى التى تقدم لنا تصنيفا للفنون . فالذى يخلق تعدد أشكال الفن وأنواعه هى العلاقة التى تنشأ بين الطبيعة الخارجية ، وبين النفس الانسانية ، التى يفصح المطلق - من خلالها - عن وجوده ، ولأنه من خلال هذه الذاتية يظهر التعدد ، وتظهر الفروق الفردية ، وتصبح النفس الانسانية هى العالم الكامل والمتعدد الأشكال للروح فى واقعه ، وهى العالم الذى يفصح فيه المطلق عن نفسه وادارته . ولهذا فالفروق التى يتوزع فيها المضمون الكامل للفن تتوافق - جوهريا - فيما يتعلق بالتصميم أو التنفيذ مع ما كنا وصفناه تحت أسماء صورة الفن الرمزي والكلاسيكي والرومانتيكي . ولذلك تمثل الرمزية النمط الرئيسى للفن الذى مهمته تحويل المحيط الخارجى للموضوعى الى محيط فنى جميل للروح ، وبث المدلول الحقيقى للروحى فى هذا المحيط . أما المثال الكلاسيكي فهو - على العكس من المثال الرمزي - يمثل المطلق بما هو كذلك فى واقعه المستقل ، المرتكز الى ذاته بينما يعبر المثال الرومانتيكي عن ذاتية الروح والمحافظة فى لاتناهيها ، وفى خصوصيتها المتناهية أيضا .

وطبقا لهذا التصنيف الذى يقدمه هيجل ، الذى يقوم على أساس التطور المنطقي التاريخي للفن ، فان هنالك فنونا رمزية ، وأخرى

Ibid : p. 622.

(١١)

Ibid : p. 623.

(١٢)

كلاسيكية ، وثالثة رومانتيكية ، وطبقا لهذا الترتيب فاذ الفن الأول الذى يبدأ هييجل به ، هو فن العمارة ، لأن العمارة تمثل بدايات الفن ، حيث لم يكن الفن قد وجد بعد المواد المناسبة أو الأشكال الموافقة لتمثيل مضمونه الروحي ، مما يضطره الى أن يقبل نمط التمثيل الخارجى الصرف ، والمواد التى يستخدمها هذا الفن هى المواد الثقيلة الوزن ، التى تخضع لقوانين الثقل Law of Gravity أما الشكل فهو يعتمد بشكل أساسى على الجمع بصورة متناظرة Regularly ومتماثلة Symmetrically (*) بين تشكيلات الطبيعة الخارجية ، وتحقيق كلية Totality العمل الفنى مما يجعله انعكاسا محضا للروح (١٣) .

وبعد فن العمارة ، يأتى النحت بوصفه فنا كلاسيكيا ، يرتبط مبدؤه ومضمونه بالفردية الروحية التى تجد تعبيرها فى المظهر الجسماني المحايث للروح ، هذا المظهر الذى يمثله الفن فى شكل واقع فنى . ويستخدم النحت - أيضا - مواد ثقيلة فى كليتها المكانية مثل العمارة ، ولكنه لا يعطيها أشكالا عضوية طبقا لشروط الثقل ، وإنما يعطيها الشكل الذى يعبر عن الحياة الواقعية ، أو الواقع الحى الروح ، وهو شكل الهيئة الانسانية ، المثلثة بالحياة ، ولكن دون أن تؤثر فيها تقلبات الأحداث والمنازعات والآلام التى تميز الجنس البشرى (١٤) .

وبعد العمارة والنحت ، يجمع هييجل الفنون التى تكون مهمتها اظهار الجوانب الباطنية الذاتية للروح ، وهذه الفنون هى التصوير والموسيقى والشعر بوصفها فنونا رومانتيكية . وفن التصوير ، يجعل من الهيئة الخارجية التعبير الكامل عن الباطنى ، وموضوع التصوير ليس هو الله بما هو كذلك ، أى كما هو موجود فى الوعي الانسانى (***) ، والوسيلة التى يستخلصها التصوير لتمثيل ذلك ، هى تصوير الأشياء الخارجية بشكل عام ، سواء تلك التى يجدها فى الطبيعة ، أو فى المظاهر البشرية ،

(*) سبق ان اشرت الى ان قوانين الجمال الطبيعى التى قد يستفيد منها الفن هى التناظر والتماثل والتبعية للقوانين Conformity to La. ، وهى تعتبر - تقريبا - نفس القوانين التى يستخدمها فن العمارة ، فالعمارة فى تصميمها العام للكنتل والأعمدة تعتمد على التماثل والتناظر ، والاستفادة من القوانين المختلفة للميكانيكا والمادة فى خلق الشكل المعارى . انظر الفصل الثالث من هذا البحث .

Hegel : op. cit., p. 624.

(١٣)

Ibid : p. 624-625.

(١٤)

(***) ان الله بوصفه موضوعا مجردا لا يمكن تصويره .

وذلك بقدر ما تشف عن الروحى (١٥) ، وإذا كان النحت والعمارة يستخدمان الأبعاد الثلاثية للمكان ، فإن فن التصوير يستخدم بعددين من المكان هما الطول والعرض فقط ، ويستخدم فن التصوير الظاهر الحسى لظهور الجوانب الباطنية للروح ، ويستخدم الألوان فى إبراز الدرجات المختلفة الداخلية . ويسعى التصوير الى خلق منظور داخلى خاص ، ولهذا فهو يجعل الضوء يتداخل فى صميم العمل الفنى ، وينبع من الداخل ، بدلا من الضوء الخارجى الذى يجعل ابداعات العمارة والنحت منظورة ، ولهذا فان المادة الوسيطة فى التصوير تملك نورا فكريا ، ملازما لها ، فهى تنير نفسها بنفسها ، وتحمل - أيضا - فى داخلها عتمتها الخاصة ، ومن خلال اللون يستطيع المصور تحقيق وحدة الضوء والعتمة Light and Darkness وتناقلهما (١٦) ، وبعد التصوير نلتقى بالموسيقى ، والسمة الأساسية لها هى الاحساس المتجرد من الشكل ، الذى لا يظهر فى الواقع الخارجى ، وإنما من خلال تشكيلات الأصوات المختلفة ، التى ما أن تظهر حتى تتلاشى . وبعد الرسم والموسيقى يأتى فن الكلمة وهو الشعر ، وهو الفن الحقيقى المطلق للروح الذى يظهر الروح ، لأن الكلمة هى مادة فن الشعر ، هى وحدها القادرة على أن تملك كل ما يعقله الوعى ، وأن تعبر عنه بجمله موضوعا للتمثيل ، والشعر - عند هيجل - هو أسمى وأغنى الفنون وأكثرها لا محدودية . والشعر لدى هيجل هو الفن الذى يعبر عن وحدة الفنون ، لأنه يكرر فى دائرتى أنماط تمثل الفنون الأخرى ، فيستفيد من الصوت فى الموسيقى ، ويستفيد من فن التصوير أيضا . وأنواع الشعر مستمدة من المضمون والشكل الذى يستخدمه ، فالشعر الملحمى يظهر حين يضىء الشعر على مضمونه شكل الموضوعية ، والشعر الغنائى يمثل القيمة الذاتية ، ويستعين بالموسيقى كى ينفذ بعق الى النفس كى يمس الاحساس والشعور . والشعر الدرامى Dramatic هو الشعر الذى يحاول التعبير عن الجوانب الداخلية للواقع الموضوعى ، واستعين الشعر الدرامى بالموسيقى ، وتصحبه حركات وتمثيل ايمائى Mimicry ورقصات Dances (١٧) .

ويرى هيجل أن هذه الفنون الخمسة هى التى تشكل النسب المحدد والمترايب للفن الواقعى والفعلى ، ويستبعد هيجل الفنون الأخرى لأنها فنون ناقصة مثل هندسة الحدائق Gardening وهذا يعنى أن

Ibid : p. 626.

(١٥)

Ibid : p. 626.

(١٦)

Ibid : p. 627.

(١٧)

هيجل لا ينفى وجود فنون أخرى غير الفنون الخمسة (١٨) ، ولكنه يرى أن هذه الفنون هي الفنون الرئيسية الأساسية التي يمكن أن تنشأ من خلالها فنونا أخرى هجنية ، أي تجمع بين فن وآخر ، مثل فن المسرح الذي يجمع بين الشعر الدرامي ، والموسيقى ، والتمثيل ، والديكور . ويرى هيجل أن هناك صعوبات كثيرة في تناول كل فن على حده ، ومن هذه الصعوبات : أن الأعمال الإبداعية - في الفنون المختلفة - بلغت من الوفرة حدا من الصعب الإحاطة الشاملة به ، إلا بالنسبة للمتخصصين في كل فن على حدة ، ولذلك أصبح كل فن موضوعا لعلم خاص قائم به ، هذا بالإضافة إلى الجوانب التاريخية المرتبطة بنشأة كل فن من الفنون وتطوره ، لأن هناك - بالطبع - علاقة مباشرة ، بين أي فن والحضارة التي ينتمي إليها ، وينتج من خلالها ، ولذلك لابد من يتعرض للدراسة أي فن من الفنون الخمسة أن يكون عالما متبحرا في الفن الذي يدرسه ، وهيجل لا يدعي معرفته العميقة بكل الفنون ، وجوانبها المختلفة ، وإنما يعتبر نفسه مجرد مشاهد ، ولا يبغي من عرض آرائه في هذه الفنون ، سوى إبراز وجهة نظره الدامسة في كل فن ، وعلاقتها بفكرة الجمال ، وهذه هي مهمة فلسفة الفن التي تسعى إلى فهم المظاهر المختلفة للفنون وتفسيرها من خلال وجهة نظر فلسفية معينة ، (١٩) .

١ - العمارة Architecture

العمارة هي أسبق الفنون في ترتيب الوجود ، ولقد ارتبطت الأصول الأولى لفن العمارة بالمنفعة والحاجة التي يؤديها فن العمارة للإنسان ، وتمثل البدايات الأولى للعمارة (٣) ، في الكوخ أو مسكن الإنسان ،

Ibid : p. 627.

(١٨)

Ibid : p. 629.

(١٩)

(*) أشار هيجل إلى المناقشات التي كانت دائرة في عصره حول ما إذا كانت العمارة بدأت بالبناء بالخشب أو بالبناء بالأحجار ، فيذهب فيتروفيوس Vitruvius (وهو عالم في العمارة ، روماني من القرن الأول قبل الميلاد له كتاب في عشرة مجلدات في فن العمارة ، أوضح فيه تاريخ العمارة ، ودلالاتها في عصره) - إلى أن البناء بالخشب كان أسبق من البناء بالحجارة ، وتكمن أهمية هذه المناقشات - من وجهة نظر هيجل - في أنها تبين أن الأشكال المعمارية تتنوع تبعاً للمواد المستعملة ، ولأن الحجر يحتاج إلى تشكيل، كي يمكن الاستفادة منه ، بينما الخشب والأشجار ذات طبيعة هولية ، يمكن الاستفادة منها بشكل مباشر ، وقد اتبع هيرت Hirt هذا الرأي أيضا .
أما عن علاقة هذه المناقشات بفلسفة هيجل ، فإن هيجل قد وظف هذه المناقشات بما يخدم فلسفته ، فبين أن الأبنية الحجرية هي ما تميز العمارة الرمزية والرومانتيكية ،

والمعبد كملاد للاله وجماعة المؤمنين به . ونلاحظ أن هذه الأعمال المعمارية الأولى كانت تقام من أجل هدف معين ، أى لم بين الانسان هذه الاشياء من أجل ذاتها ، وانما لتلبية حاجة الانسان الى المأوى ، وحاجته لكان يتعبد فيه ، وهذه الحاجات لاتنبع من الفن ، وليس من شأنها ابداع أعمال فنية (٢٠) ، ولكن حين يظهر فى وسط هذا الطابع النفسى للعمارة ، ميل الى صياغة أشكال معمارية يمكن ان تتصف بالجمال والفن ، فعندئذ يكون قد حدث انقسام بين الانسان وبين المحيط الذى تقدمه العمارة كوسيلة من أجل تلك الغاية الانسانية (٢١) ولذلك فالبداية الحقيقية لفن العمارة ، هى التى تتمثل فى الأبنية Building التى لها وجودها المستقل ، التى لاتستمد مدلولها من هدف أو حاجة خارجية ، بل تحملها فى ذاتها ، ويطلق هيجل على هذه العمارة اسم العمارة المستقلة Independent Architecture وهى عمارة لا يستطيع شكلها أن يعبر عن مدلولها الا على نحو رمزى ، لأنها تحقق شكلا رمزيا ، الغرض منه الايحاء بتمثل ما أو ايقاظه . ولهذا فحين يدرس هيجل مجمل فن العمارة وتقسيماته ، فانه يأخذ فى اعتباره الفروق الملازمة للشئ ذاته ، والتطور التاريخى لفن العمارة على حد سواء ، ولهذا فهو يتحدث فى البداية عن العمارة المستقلة أو الرمزية ، ثم يدرس بعد ذلك العمارة الكلاسيكية التى تصوغ الفردية الروحية لذاتها ، وتجرد - فى الوقت نفسه - العمارة من استقلالها ، وتهبط بها الى مستوى تكتفى معه بتشبيد محيط لا عضوى ، Inorganic ، فنمذ الفن لمدلولات روحية ، متحققة بدورها بصورة مستقلة عن هذا المحيط . ثم يدرس العمارة الرومانتيكية مثل العمارة القوطية التى تشيد المنازل والكنائس والقصور بهدف تلبية الحاجات الانسانية والدينية . ولكن رغم هذا التطور التاريخى لفن العمارة ، فان العمارة تبقى - بطابعها الأساسى - فنا رمزيا ، بشكل جوهرى ، رغم تعرضها للتأثيرات الكلاسيكية والرومانتيكية (٢٢)

بينما تمتاز العمارة الكلاسيكية بالأبنية الخشبية ، رغم انها لجأت الى استخدام الحجارة ايضاً ، ولكن الخشب يلبى حاجاتها بسهولة أكثر .

Ibid : p. 631. (٢٠)

Ibid : p. 632 (٢١)

Hegel .: op. cit., p. 634. (٢٢)

(أ) العمارة الرمزية أو المستقلة :

Independent or Symbolic Architecture

ان الاهتمام الرئيسي للفن هو. أن يجعل التصورات الموضوعية والأفكار العسامة قابلة للدراك من قبل الجميع ، ولكن اذا كانت هذه التصورات والأفكار مجردة ومبهمة ، وليست متعينة بشكل حسي وواقعي ، فان الفنان / الانسان يلجأ الى وسيلة مجردة - هي الأخرى - لكي يتمكن من تمثلها ، فيلجأ الى المادى الثقيل ليعطيه شكلا واضحا ، ولكنه ليس عينيا ولا روحيا . وفى مثل هذه الشروط تكون الصلابة بين الشكل والمضمون ذات طبيعة رمزية . فمثلا البناء الذى يكون الهدف الوحيد منه الكشف للأخرين عن مدلول عام ، يشكل رمزا - مكتفيا بذاته - لفكرة انسانية لها قيمة عامة ، ولهذا تهدف الهندسة المعمارية الى ايقاظ تمثلات عامة فى المرحلة من العمارة الرمزية أو المستقلة (٢٣) .

وتوجد أمم كثيرة لم تعط لديانتها وحاجاتها أكثر من التعبير المصارى ، وهذا ما نجوه لدى شعوب الشرق ، ولاسيما فى بابل والهند ومصر القديمة (*) ، الذين خلقوا ابداعات لاتزال باقية الى اليوم ، تعبر عن هذا الطابع الرمزي ، وينبع المضمون الذى تطرحه الآثار المصارية الشرقية من تصورات عامة ، يتجمع حولها الأفراد والشعوب ، أو خلق رمز يربط بين الناس حول تمثلات دينية للشعوب . ولكن هذه التشكيلات الرمزية لاتلبث أن تتمايز ، فيتضح ويتجدد المضمون الرمزي لمدلولاتها أكثر فأكثر ، مما يخلق فروقا متزايدة بين الأشكال المعمارية ، وهذا ما نجده فى اختلاف الأعمدة Pillars والمسلات Obelisks ولذلك كلما زاد استقلال الأجزاء فى العمل المصارى الواحد ، أدى هذا الى نزوع العمارة الى التطور باتجاه النحت ، وإلى اتخاذ أشكال عضوية هي أشكال

ibid : pp. 635-636.

(٢٣)

(*) يرى هيجل انه من الصعب دراسة تطور العمارة الشرقية ، بحيث تدرس اشكال المنزل وتطوره ، لأن العمارة الشرقية ، لا تقدم لنا أى مبدءا يتيح لنا دراسة تطورها من خلاله ، وبحيث يمكن اكتشاف الرابطة التى تربط بين آثار هذه العمارة بعضها ببعض ، لأن المدلولات التى تقوم مقام المضمون - كما هو الحال فى النمط الرمزي بوجه عام - تبقى مجردة ومقتبسة من الطبيعية ، دون أن تترايب فيما بينها بوصفها انبثاقات لذات واحدة .

احيوانات والبيئة البشرية . ولكن من خلال اعطائها احجاما مفرطة الضخامة ، بمعنى مصاملة العناصر النحتية معاملة معمارية ومثال ذلك تقدمه تماثيل أبي الهول وممنون (*) ومن الآثار المعمارية الشرقية برج بابل Tower of Babyloia فهذا البرج لا يخلم عرضا معيناً ، وهو بالتالي عمل فني مستقل تماما ، يرمز الى فكرة وحدة الشعب الذى شيده « (٢٤) ، وهو لا يعبر عن الحرم Holy (***) الا عن طريق الاشارة فى شكل خارجى صرف . هناك أيضا معبد بعل Bt. الذى تحدث عنه هيرودوتس ، فهو لم يكن معبدا وانما كان حرما precinct مقدسا ، وله شكل مربع يبلغ طول كل ضلع من أضلاعه اثنين فورلونج Two Furlongs (وهو مقياس يونانى قديم ، يعادل ٦٠٠ قدم ، ويتراوح ما بين ١٤٧ ، ١٩٢ مترا) ، ولهذا المعبد ثمانية أبراج Eight Towers سبعة منها متشابهة ، بينما الثامن يختلف عنها ، ويرجح هيجل أن العدد سبعة يرمز الى الكواكب السبعة والأفلاك السبعة . وفى ميديا Media (***) كانت هناك مدن بنيت لأهداف رمزية ، مثل مدينة اكبتانا Ecbatana بأسوارها الدائرية السبعة المتحددة المركز ، وكل سور بلون مغاير لألوان الأسوار الأخرى ، وفى الوسط توجد القلعة الملكية وكنوزها ، وهى ترمز - كما يقول فريدريك كرويزر Kreuzer (١٧٧١ - ١٨٥٨) فى كتابه « الرموز والميثولوجيا لدى شعوب العصر القديم » الذى يعتمد عليه هيجل كثيرا - الى دوائر السماء وألوانها السبعة وهى تلتف حول الشمس (٢٥) .

وفى هذه المرحلة من العمارة الرمزية توجد بعض الآثار المعمارية التى تقف فى منطقة وسطى بين العمارة والنحت ، مثل الأعمدة الفالوسية Phallic Columns التى تمهد طساقة التناسل الانجابية التى كانت

(*) ممنون Memmon اسم بطل اغريقى ، انقلد طروادة ، ولقى مصرعه على يد اخيل وقد اطلق هذا الاسم على أحد التماثيل الضخمة الموجودة فى مصر القديمة . وهناك أسطورة تقول : انه كلما ضربت اشعة الشمس تمثاله أصدر اصواتا متناغمة انظر هيجل الترجمة الانجليزية ، ص ٦٣٧ - ٦٣٨ .

(٢٤) ستيس : فلسفة هيجل - الترجمة العربية ، ص ٦٢٨ وانظر هيجل ، ص ٦٣٩ .

(**) يستخدم هيجل تعريف جوته للحرم المقدس Holy بانه المكان الذى يجمع النفوس ويعبر عن الرابطة الحميمة الجامعة بين البشر .

See : Hegel : op. cit., p. 638.

(***) ميديا : مقاطعة فى شمال غرب ايران ، عاصمتها اكبتانا Ecbatana فيها عدد من الآثار يعود تاريخها الى القرن الثامن ق.م .

(٢٥) Hegel : op. cit., p. 640.

منتشرة في الهند ، وظهرت في آلهة الخصب الكبرى التي تبناها الاغريق
 أيضا (٢٦) . وفي الهند - بصورة خاصة - ظهرت أشكال معمارية في
 شكل أعضاء تناسلية تمجد عبادة القوة المنيخية ، وفي مصر أيضا ، نلتقى
 بالأشكال المعمارية التي تقف في حلقة وسطى بين العمارة والنحت . مثل
 المسلات Obelisks المصرية التي لم تشيد لتكون معابد أو منازل ،
 وانما ابتكرت لذاتها ، لكي ترمز الى أشعة الشمس ، وتوجد أيضا تماثيل
 ممنون وأبو الهول ، وهي تماثيل أقرب الى العمارة منها الى النحت ، وهي
 أشكال غارقة في الرمزية ، لأن عدد تماثيل « أبي الهول » وتماثيل ممنون ،
 وترتيب الأعمدة والأروقة يماثل عدد أيام السنة (٢٧) ويصف هيجل معبد
 الدير البحري وصفاً دقيقاً من خلال ما ذكره هيرودتس عن مصر ، الذي
 استمد منه هيجل كثيراً: عن معلوماته عن الآثار المصرية ، هذا بالإضافة الى
 ما ذكره هيرت Hirt أيضا في كتابه عن تاريخ العمارة لدى القدماء (*)
 وقد حدد هيجل صراحة ، المصادر المختلفة لمعلوماته عن العمارة الشرقية ،
 ولذلك فإن عدم فهم هيجل لبعض الآثار المصرية ، وحكمه المتحامل عليها
 كثيراً ، يرجع الى قلة المعلومات التي تلقاها ، بالإضافة الى عدم دقتها ،
 ولهذا كان هيجل يقع فيما سبق أن حذر منه ، وهو أن يبحث عن تأويل
 من عنده يفسر به هذه الآثار المعمارية ، والصحيح ، هو ألا يسقط تأويلاته
 على هذه الآثار ، مادامت معرفته بها محدودة ، وأن أراد أن يفسرها ،
 فليفسرها وفقاً لتصور ورؤية حضارتها الى العالم ، وليس وفقاً لرؤيته هو ،
 ولذلك فهو يحاول نك الغاز هذه الآثار المصرية ، فيقول : « لم تبين هذه
 الآثار المعمارية المصرية ، لكي ترمز الى مشكلة محيرة تبحث عن حل
 أو مخرج ، بل لكي تمثل مسار الاجرام السماوية ، وتفسر المرات داخل
 الأهرامات - وهو قبور - هجرات الروح المختلفة بعد الموت وتجوالها في
 المكان » (٢٨) وتمثل الأهرام - التي يبني قسم منها تحت الأرض وقسم
 فوقها - الانتقال من العمارة المستقلة الرمزية الى العمارة التفضيحية
 الكلاسيكية ، وتعبير الأهرام عن ولادة الروح الفردي العيني وصورته ،
 ولهذا فإن المصريين كانوا يحفظون الموتى ككيانات فردية ، لابد أن يحال
 بينها وبين الأندثار والاضمحلال في حضن الطبيعة ، عن طريق تحنيط
 الجسد ، الذي كان يمثل الفردية المباشرة والطبيعية (٢٩) . وقد بنى هذا

Ibid : p. 641.

(٢٦)

Ibid : pp. 642-643.

(٢٧)

Geschichte der Baukunst beiden Alten, Berlin, 1821.

Ibid : p. 645.

(٢٨)

Ibid : p. 850.

(٢٩)

التصور المصرى على أساس اعتقاد المصريين أن نفوس البشر خالدة لا تموت ، وكانوا يؤمنون بدوام الفردية الروحية بعد انفصالها عن الغلاف الجسماني ، ولهذا فإن الأهرام أماكن مقدسة لا يبد من الدفاع عنهما وتحتوى العمارة المصرية على أبنية مستقلة رمزية ، أى منفذة لذاتها ، وتحتوى أيضا على عمارة ذات طابع نفى لا يواء الموتى ، وقد استخدم فى الأهرامات الخط المستقيم وهو أنسب خط للعمارة ، والأشكال المستخدمة فيها هي أشكال مجردة ، لأن الشكل الخارجى للأهرام هو شكل مجرد وعقلى وليس عضويا ، وتهيمن عليه الزاوية القائمة ، كما هو الحال فى المنزل (*) وقد تطورت العمارة فظهرت أشكال عقلانية خاصة تسيطر عليها الخطوط المستقيمة والزوايا القائمة والمساحات المسطحة ، وقد أدى هذا الى ظهور العمارة النفعية ، وقد تولدت العمارة الكلاسيكية من التقليد الأسلوب العقلانى والأسلوب العضوى فى العمارة .

(ب) العمارة الكلاسيكية :

تجمع العمارة الكلاسيكية بين خدمة أغراض الانسان فى إقامة محراب لتمثيل الاله ، يكون مكانا لاجتماع الناس للعبادة وبين إقامة عمل فنى جميل ، بمعنى أن الانسان يقدم فى العمارة الكلاسيكية عملا فنيا وفى نفس الوقت يستخدمه فى محيطه المباشر . ولهذا تتميز العمارة الكلاسيكية عن العمارة الرمزية ذات الطابع المستقل عن المنفعة ، ولذلك فإن الفنان المعماري الكلاسيكى لا يسمح بإطلاق العنان لخياله ، كما هو الحال فى العمارة الرمزية والرومانتيكية ، وإنما يحرص الفنان على التكيف مع هدف محدد ، ويراعى عند تصميمه لمبنى معين أن يكون ملائما للهدف الذى بنى من أجله ، ولقد كان الشاغل الأول للعمارة الاغريقية هو بناء مباني عامة من معابد وأعمدة Pillars وأماكن للإقامة والبنزه ، وكانت المساكن الخاصة فى غاية البساطة ، وهى نمط أساسى فى العمارة الكلاسيكية ، وتبدو العمارة الكلاسيكية أكثر حرية من العمارة الرمزية ، لأن العمارة

(*) يرى هيجل أن الكهف أسبق فى الظهور التاريخى من الكوخ أو المنزل المشيد من خلال ، لأن الكهف ينطوى على تعميق وجفر فحسب ، بينما كل من الكوخ والمنزل يتطلب تصورا مسبقا يسعى الانسان الى تنفيذه فى الواقع ، والكهف يكتفى بما هو موجود فى الأصل ، ولهذا فهو لا ينطوى على حرية كالتى ينطوى عليها البناء فى الهواء الطلق ، ولكن اذا تأملنا السرايب والكهوف سنجد أنها تنطوى على كثير من السمات المعمارية الموجودة للابنية فوق سطح الأرض ، ولهذا فهي تمتلك طابعا رمزيا حقا مثل كهف متيرا Mithas (وهو كبير الالهة عند الفرس وقامت حوله عبادة سرية فى اليونان والامبراطورية الرومانية) حيث تحتوى على قباب وارقة ترمز الى مسار الافلاك السماوية .

See : Hegel : Aesthetics, Vol. II. p. 649.

الرمزية كانت تستعير أشكالها من الطبيعة العضوية ، وأكثر حرية أيضا من النحت الذي يتقيد بالشروط العامة للتشكل البشرى ، ولذلك تجسد العمارة الكلاسيكية مضمونها فى أهداف روحية ، وتعطيه شكلا تبتكره ملكة الفهم البشرى ، بصرف النظر عن كل نموذج مباشر وبصورة مسنقلة عنه ، ولكن الحرية هنا نسبية وليست مطلقة ولا تتحرك الا فى مجال محدود (٣٠) . والسماة الأساسية للعمارة الكلاسيكية تظهر فى بناء المنزل ، فتتضح فى طول البناء وعرضه وارتفاعه ، وفى النسب بين ارتفاع الأعمدة وسماها ، وكذلك فيما يتعلق بعدد الأعمدة Columns والفواصل Intervals فيما بينها ، وبطبيعة الزخرفة Decoration وتنوعها أو بساطتها ، وقد عرف القدماء كيف يهتدون الى هذه النسب (*) والانسجام فيما بينها بالغريزة (٣١) وتتحدد الأشكال المعمارية الكلاسيكية فى المعبد والمنزل وأشكالها الخاصة التى تعتمد على الأعمدة ، لأن المنزل يتكون من الناحية الميكانيكية الصرف من كتل حافلة Masses Carrying Load وكتل محمولة Carried ، ويقدم هيكل دراسة هندسية لهذين الجانبين ، لكى يبين السماة العامة التى تميز العمارة الكلاسيكية . وتعتبر الكتل الحاملة هى أهم ما يميز البناء الكلاسيكى ، الذى كان همه الأول بناء ركائز يعطيها شكل الأعمدة ، ويرتكز السقف على الأعمدة ، ويضغط عليها ضغطا متماثلا . ويمكن للسقف أن يكون بزواوية قائمة أو بزواوية حادة ومنفرجة ، وفى البلاد الحارة التى لاينزل فيها المطر يكون السطح مستقيما ، بينما يكون السطح مائلا فى البلاد المطرة ، والمعابد القديمة تستخدم السقف الذى يتكون من سطحين ، يشكل أحدهما زاوية منفرجة ، ومثل هذا الانجاز يستجيب تماما لمقتضيات الجمال ، لأن السقف المسطح يشعرنا أن هذا البناء يمكن البناء عليه ، مهما كان عالى الارتفاع ، بينما السقف المائل يدل على أن البناء قد انتهى ، ولعل هذا هو السبب أيضا فى إعجابنا بالأهرامات بوصفها أسطحا مائلة (٣٢) .

Hegel : op. cit., p. 661.

(٣٠)

(*) أشار هيجل الى معنى عبارة شليخل أن العمارة « موسيقى متحجرة » ، لكى يربط بين العمارة والموسيقى على أساس تناغم العلاقات التى تقبل ردها الى اعداد . وبالتالي من السهل ادراكها وفهمها فى سماها الأساسية فمثلا يشبه هيكل قاعدة العمود ، وتاجه ببداية العمل الموسيقى ونهايته . وقد استخدم شلنج (١٧٧٥ - ١٨٥٤) هذه العبارة أيضا فى محاضراته فى فلسفة الفن حيث قال The Architecture Frozen Music. See : Hegel : op. cit., p. 662.

Ibid : p. 663.

(٣١)

Ibid : p. 66٤.

(٣٢)

أما البناء البدائي فكان يستخدم - أساسا - أربعة أعمدة ، والجزء الخالي بينها تقام فيه انصاف أعمدة (وقد أوضح هذا فيتروفينوس Vitruvius وهيرت في كتابه : مبادئ فن العمارة لدى الاغريق . برلين ١٨٠٨) Architecture on Greek Principles وقد حذر جوته في مقال له بعنوان حول العمارة الألمانية (١٧٧٣) on German Architectur من الاسراف في استخدام الأعمدة ، رغم أنه لم ينكر جماله ، ولذلك كان ينكر على عمارة القرون الوسطى والأزمنة الحديثة ، انها لم تستخدم العمود في بناء المساكن ، لان البيوت أصبحت تقام من خلال أركان أربعة وليس من خلال الأعمدة ، وقد أخذ هيجل وجهة نظر جوته Goethe ، باننا اذا أصررنا على قيام العمود فلا بد أن يكون مستغلا عن الحائط ، وأن يكون أمامه ، ذلك مثل العمود المربع الذي تستخدمه العمارة الحديثة ونجد في العمارة الاغريقية الرواق entablature وهو عبارة عن بناء من الأعمدة الأربعة ، مكشوف دون أن يكون له جدران ، وكانت تبنى فيه التماثيل ، ولذلك فان العمارة الكلاسيكية لا حاجة بها الى الجدران كركائز ، وانما تعتمد على الأعمدة (٣٤) * ويعتبر المعبد الكلاسيكي صورة جمالية تراعى التناغم في العلاقات والنسب الارتفاع والعرض والارتفاع ، بحيث يبدو كل عنصر من العناصر السابقة متسقا مع الآخر ، ولهذا كان الاغريق يبطلوا عن الزخرفة الدقيقة التي يمكن أن تطمس الوحدة الكلية المشتركة للبناء ككل (*) مثل معبد أثينا Athene نرى الأعمدة الثمانية في أثينا ، ومعبد زيوس الأولمبي Olympian Zeus وتبين هذه المعابد كيفية استخدام الاغريق للأعمدة في تحديد المبنى وليس للتحويط ، وتتيح الأعمدة أن يكون الناس في مواجهة الهواء الطلق مباشرة ، وحتى المباني التي كان بها جدار ، كان يتم الحرص على أن تكون العين منفتحة على الخارج ، وهكذا تنبئ المعابد في بساطتها محبة الى النفس ، لأن البناء قد بنى من أجل حركة دائمة وانتقال حر ، وبحيث لا يكون مكانا يعزل فيه الناس عن العالم الخارجي ولهذا فان الأساليب

Ibid : p. 672.

(٣٣)

Ibid : p. 673.

(٣٤)

(*) استخدم ميغل الالفاظ والمصطلحات اليونانية الخاصة بالعمارة لدى الاغريق في وصف المعبد ، فالحجرة الرئيسية (ناوس) Naos ، والدلميز (پروناس) Ponaos والخلفية (اوييسترمونوس) Ibid : p. 675.

المختلفة للعمارة الكلاسيكية تظهر في الفروق الأساسية القائمة بين كل أسلوب في استخدام الأعمدة (٣٥) .

والأساليب المعروفة في العمارة الكلاسيكية هي الأسلوب الأيوني Ionic والدوري Doric والكورنثي Corinthian ، ويعتبر الأسلوب الدوري هو أقرب الأساليب إلى العمارة البدائية الخشبية . ولهذا يتميز بالثقل في الأشكال ، ولهذا يتميز بالثقل في الأشكال ، والثبات والمتانة التابعين للوزن ، ولذلك نجد الأعمدة - في الأسلوب الدوري - أعرض وأخفض في الارتفاع ، وفي أقدم عهدها كان ارتفاع العمود لا يتجاوز ستة أضعاف القطر السفلي للعمود ، ويظهر هذا الأسلوب في معابد باستوم Paestum (*) وفي زمن لاحق ، أصبحوا يزيدون في ارتفاع الأعمدة طويلا إلى سبعة أضعاف القطر ، والمسافة بين الأعمدة تبلغ ضعف سمك العمود (٣٦) . أما الأسلوب الأيوني Ionic فهو يتسم بمزيد من المرونة والرشاقة ، دون أن يتخلى عن البساطة ، وارتفاع الأعمدة - في هذا الأسلوب - يبدأ من سبعة إلى عشرة أضعاف القطر السفلي للعمود ، وإذا كانت المسافة بين الأعمدة ثلاثة أقطار ، فلا بد أن يكون ارتفاعها معادلا ثمانية أقطار ، ويتميز العمود الأيوني بأنه لا يرتكز مباشرة إلى أساس البناء ، بل تكون له قاعدة ذات عدة أجزاء . أما العمارة الكورنثية Corinthian فهي تقوم على نفس الأساس الذي تقوم عليه العمارة الأيونية ، ولكنها تتميز عنها بالزخرفة ، ويزيد العمود الكورنثي في الارتفاع عن العمود الأيوني (٣٧) .

يتناول هيجل - بعد ذلك - العمارة الرومانية بوصفها تشغل موقعا وسطا بين العمارة الإغريقية والعمارة المسيحية في استخدام القوس المنحرف Arch (*) والعقد Vaults ، وبين أن الطابع العام للعمارة الرومانية يختلف تماما عن العمارة الإغريقية ، وذلك لأن الإغريق كانوا ينشدون أهدافا نفعية في أبنيتهم ، وكانوا يسعون إلى الكمال

(٣٥) موجج سابق :

(**) مدينة من مدن إيطاليا القديمة على خليج سالerno ، فيها معابد إغريقية تعد نموذجا للطراز الدوري .

Ibid : p. 678. (٣٦)

Ibid : p. 689. (٣٧)

(*) يقال إن المبتكر للعقد والقوس Arch and Vault في البناء هو ديموقريطس الفيلسوف الإغريقي (نحو ٤٦٠ - ٣٧٠ ق.م) ، وقد ذكر هذا سنكا في الرسالة التصعيق من رسائل (٤ ق.ذ - ٦٥ بعد الميلاد) .
See : Hegel : oo. cit., p. 681.

الفنى الذى يتحقق فى بساطة البناء وخفته ، أما الرومان فكانوا على العكس من ذلك ، يسبقون على أبنيتهم قدرا أكبر من البذخ والزخرفة ، وقدر أقل من الرشاقة ، ولذلك كانت تظهر الزخرفة المبالغ فيها فى مبانيهم العامة والخاصة ، وقد قلد الايطاليون والفرنسيون فى بنائهم نمط العمارة الرومانية واعتبروها نموذجا يحتذى به ، ما الألمان فاعتبروا العمارة الاغريقية هى النموذج الذى ينبغى تقليده (٣٨) .

(ج) العمارة الرومانتيكية :

تمثل العمارة الرومانتيكية فى الكنائس القوطية Gothic . وفى البيت المعزول عن الخارج ، الذى يعبر عن الروح المسيحية الذى ينطوى على ذاته ، ولذلك نجد الكنيسة القومية عبارة عن نطاق يلم شمل الجماعة المسيحية فى داخله لتخلو الى ذاتها ، وتستغرق فى التأمل وتتسامى فوق التناهى ، وهذا التسامى Elevation هو الذى يسبغ على بيت الله طابعه الحقيقى ، ويصبح للعمارة مدلول يبعد بها عما هو نفعى محض ، ولذلك فان الشعور الذى يولده المعمار القوطى هو الانفصال عن العالم الخارجى ، والتحرر من الطبيعة الخارجية ، ولذلك لا يصل أى شىء الى الداخل ، حتى أشعة الشمس لا تصل الا بعد أن تمر عبر الزجاج الملون (٣٩) . وعلى العكس من هذا نجد العمارة الاغريقية التى تحرص على التواصل مع الطبيعة الخارجية ، ولذلك لا نجد الجدران التى تفصل الداخل عن الخارج ، وانما نجد الأعمدة فقط ، التى تجعل من فى الداخل منفتحا على الخارج . وبناء على هذا فان شكل العمارة القوطية يعبر عن الاختلاء بالنفس ، والتسامى بها من خلال العبادة ، وعن خلال التحرر من الخارج ، وتؤلف الأبراج Towers التشكيل الخارجى الأكثر استقلالا ، وتمثل أعلى ذرى المبنى ، وتستخدم الأبراج كقباب Belfries للأجراس ، على اعتبار أن رنين الأجراس يؤلف جزء أساسيا من القداس المسيحى (٤٠) . فهذه الأصوات البسيطة ، واللامحددة تشكل نداء احتفاليا ، موجها الى النفس من الخارج ، وكأنما يدعوها الى التهبوء للاختلاء الحقيقى الذى ينتظرها . وتلعب الزخرفة فى العمارة القوطية دورا كبيرا ، فهى تضيف على الأجزاء حجما يبدو أكبر مما هى عليه ، وتستخدم أشكالا تنزع نحو الأعلى ، مثل الأقواس المنحرفة ،

Ibid : pp. 682-183.

(٣٨)

Ibid : p. 685.

(٣٩)

Ibid : p. 696.

(٤٠)

والدعائم ، والمثلثات المتساوية الساقين ، ونتيجة لهذا تتحطم الوحدة البسيطة للكتل الكبيرة ، وتتجزأ الى عدد كبير من التفاصيل الخاصة والمتناهية (٤١) ويميز هيجل بين العمارة القوطية التي تطورت في القرن الثالث عشر (*) ، وبين العمارة ما قبل القوطية أى العمارة التي جاءت مباشرة بعد العمارة الرومانية ، واستقت منها مصدرها ، وتأثرت بالعمارة الكلاسيكية والرومانية .

وبالتوازي مع تطور العمارة الدينية المتمثلة في الكنائس ، تطورت أيضا العمارة الدنيوية التي أخذت طابع المحاكاة للأبنية الدينية ، وعدلت فيها بحيث تتكيف مع أهدافها الخاصة ، وفيما عدا الانسجام العام بين الأشكال والنسب ، فإن الفن اقتصر دوره على زخرفة الواجهات ، والأبواب والمداخل والأبراج ، وحافظ على مبدأ النقصية الذي كان المبدأ العام للبناء كله ، وفي العصر الوسيط كان النمط الرئيسي للمسكن المدني هو نمط المساكن المحصنة المبنية عند سفح تل أو على قمة جبل ، فالبيوت كانت تتميز بالمتانة والأمان ، وكان دور الفن يقتصر على الزخرفة فقط (٤٢) .

وقد أشار هيجل الى العلاقة التي قد تبدو ظاهرة بين العمارة الإسلامية ، والعمارة القوطية ، لأنه يرى أن هناك فروقا جوهرية تفصل بينهما ، لأن ما يميز العمارة العربية في العصر الوسيط ، ليس القوس المنحرف ، وإنما الشكل المسمى حدوة الحصان *Pointed Arches* بالإضافة الى أن المباني العربية - المكرسة لعبادة مغايرة للتصور المسيحي - تتسم بضئ وبذخ شرقيين ، وكبشرة الزخارف المقتبسة أشكالها من عالم النبات ، والزخرفة التي تجمع بين الأشكال الرومانية والقرون الوسطى (٤٢) والحقيقة أن ملاحظة هيجل عن العمارة الإسلامية ليست في محلها ، لأن العمارة الإسلامية كانت تتميز بوحدة الطابع ، والبساطة في البناء بحيث يعبر عن روح الاسلام ، ولقد كانت العمارة الإسلامية هي

Ibid : pp. 695-696.

(٤١)

(*) تنتسب العمارة القوطية الى الشعب اللوطى الذى ينقسم الى فرعين كبيرين هما الاوستراقوط والفينزيقوط ، والواستراقوط شعب جرمانى ، زحف من موطنه على ضفاف لادانوب الى ايطاليا ، وقام مملكة دمرها جوستينيانوس سنة ٥٥٢ م ، ويطلق الدارسون على هذه العمارة اللاتينية او الجممانية ، وتوجد اثار نفيسة لهذه العمارة فى اسبانيا .

Ibid : p. 698.

(٤٢)

Ibid : p. 693.

(٤٣)

الفن الجامع لجميع الفنون الاسلامية ، فالمسجد بأشكاله المختلفة يعبر عن عنصر التوحيد في الابداع الجمالي الاسلامي (٤٤) ، وقد تآثرت العمارة الاسلامية بالبيئة المحيطة بها ، فاذا كان الصحن المكشوف للمسجد يناسب البلاد غير المطرة ، فان المسلمين - في عمارتهم - استفادوا من العمارة البيزنطية والقوطية ، لكنهم لم ينقلوها كما هي . « فحين شاء المسلمون أن يضيفوا سقفا الى المسجد جعلوه في شكل القبة رمزا للسماء ، فأقاموها على الجزء الواقع أمام القبلة مباشرة . . غير أن المعمارين المسلمين لجأوا الى القبة الساسانية ذات الخناصر المعقودة الى أعلى (٤٥) ، وهناك أوجه تشابه بين الكنيسة القوطية والمسجد الاسلامي ، فمثلا تمثل الكنائس من الداخل بالأقبية الأسطوانية المتتالية التي تحاكي قمم الأشجار . ويحاكي الجامع بأعمدته صوار النخيل ، فيبدو غاية متفتحة لا يكتنفها سر ولا غموض » (٤٦) ، وهذا يبين أن تصميم الجامع هو النموذج الذي يعبر بوضوح عن جوهر عقيدة الاسلام بصفه دينا أصيلا له شخصيته المتميزة .

ويهد أن ينتهي هيجل من « فن العمارة » ، فانه يشير اشارة سريعة الى فن الحدائق Horticulture الذي يخلق الروح محيطا طبيعيا ، ويحاول تحويل المنظر الطبيعي بحيث يخضع لتناول معماري بحيث يكون متناغما مع سائر البناء ، ومثال ذلك حديقة سان سوسى Sans Souci (*) ولا بد أن نميز - في فن الحدائق - بين العنصر التصويري (التشكيل) ، والعنصر المعماري فالحديقة ليست ابداعا معماريا بمعنى الكلمة ، وليست بناء مشيدا بأشياء طبيعية ، وانما هي نتاج مجهود تصويري ، يدع الأشياء في حالتها الطبيعية الكبيرة والحررة ، بحيث يؤلف منها منظرا متكاملًا يبهجنا ، ولقد حقق فن الحدائق الكمال لدى الصينيين والمغول والفرس ، يوصفه محاكاة للطبيعة ، ولقد تحقق المبدأ المعماري في فن الحدائق الفرنسي ، لأن الحدائق الفرنسية المنظمة تتألف من ممرات طويلة متناظمة Regularity ، تحفها الأشجار من الجانبين (٤٧) .

(٤٤) د. شاكرا مصطفى : الوحدة في الفن الاسلامي ، مجلة الفن المعاصر ، العدد الاول ، خريف ١٩٨٦ ، القاهرة ، ص ١٠٨ .

(٤٥) ثروت عكاشة : القيم الجمالية في العمارة الاسلامية ، عالم الفن ، الكويت ، سبتمبر ١٩٨٤ ، ص ١٧٤ - ١٧٥ .

(٤٦) المرجع السابق ، ص ١٧٥ .

(*) سان موسى : قصر ملكي قرب بوتسدام ، بناء كتيوسلدورف ليفريدريك الثاني سنة ١٧٤٥ .

Negel : op. cit., pp. 699-700.

(٤٧)

يعبر فن النحت عن عودة الروح الى ذاته ، والانسحاب من الطبيعة
 اللاعضوية المرتبطة بقوانين النقل Gravity ، التي تسعى العمارة الى
 التعبير من خلالها عن الروح ، واذا كانت المادة الجامدة في العمارة شديدة
 الجمود Grass ، فان المادة التي يستعملها النحت هي المادة العضوية
 التي تحكمها قوانين الحياة وذاتيتها الداخلية الخاصة ، وبصفة خاصة
 المادة الضوية على هيئة الشكل البشرى ، ولهذا يتحرر الشكل النحتي من
 التحديد المعماري الذي يقدم للروح طبيعة ومحيطا خارجيين ، وعلى الرغم
 من هذا ، فان هناك صلة وثيقة بين النحت والعمارة ، لأن من المستحيل
 صنع تمثال دون أن نهتم بالموضع الذي سوف يشغله (٤٨) ، و الشكل
 البشرى يؤلف مركز النحت ، لأن الجسم البشرى هو التجسيد المادي
 الكافي للتعبير عن الروح ، بمعنى أنه يتجاوز أى شكل حسي خالص ، لأن
 الروح كامنة هنا في الشكل ، (٤٩) ، ولهذا فان الشكل والمضمون يوجدان
 في وحدة وتوازن كامل ولذلك ، فان النحت هو فن كلاسيكي في
 الأساس .

The Essential Content of Sculpture المضمون الجوهرى للنحت

يحقق النحت ابداعاته من خلال المادة التي تعتمد على المكان في
 تحركها العام ، ولا يستخدم من خصائصها سوى الأبعاد المكانية العامة ،
 وتمائل هذه الأبعاد مع موضوعية الروح ، الذي لم يكن قد تمايز عن
 جوهره ، وعن وجوده في الـ « هنا » الجسماني ، والمهمة التي تقع على عاتق
 النحت في تمثيل الالهى بما هو كذلك ، في سكونه وتساميه اللامتناهيين ،
 خارج نطاق الزمن ، أى الالهى الذي يتمتع باستقرار تام ، وليس له
 شخصية ذاتية ، ولذلك فهو غير ملزم بالاختيار بين عدة أفعال ، أو المفاضلة
 بين عدة أوضاع (٥٠) ، ان النحت الذى يستمد مضمونه من الروح
 الموضوعى لايجوز له أن يتخذ موضوعات له سوى تلك التى يمكن التعبير
 عنها من خلال أبعاد المكان الثلاثة ، لأنه لو حاول النحت أن يعبر عن
 الموضوعات غير القابلة للتمثيل عن طريق هذه الأبعاد ، فانه يجد نفسه
 أمام مضمون يعجز بحكم المواد التى يستخدمها عن تمثيله والتعبير عنه

Ibid : p. 701.

(٤٨)

(٤٩) ستيس : فلسفة هيغل : الترجمة العربية ، ص ٦٤٢ .

Hegel : op. cit., p. 710.

(٥٠)

بصورة مطابقة . وإذا كان المنزل يؤلف - في العمارة - الهيكل العظمى التشريحي ، الذى صاغه فن العمارة ، وارتقى به الى مستوى الكمال ، فان الهيئة البشرية هي التى تقبل للنحت النموذج الأساسى لإبداعاته . وتميز الهيئة البشرية عن الهيئة الحيوانية بأنها ذات طابع روحى ، ولذلك فان الجسم البشرى ليس موضوعا طبيعيا محضا ، وإنما وظيفته أن يمثل بأشكاله وبنيتة الحياة الحسية والطبيعية للروح ، مع تمايزه فى الوقت نفسه ، من حيث هو تعبير عن داخلية من نوع أرفع وأرقى من الجسم الحيوانى ، رغم تشابه الجسم الحيوانى مع الجسم الانسانى (٥١) ، والصورة البشرية *The Human Form* لتعبر عن الروح بصورة عامة فقط ، بل ان الجوانب الباطنية للروح تنعكس فى جميع تفاصيل النموذج ، وجميع خصائصه ، وفى ملامحه ، وفى مسلك الجسم ووقفته (*) ولكى يعبر النحت عن المضمون الجوهرى للروح ، فلا بد أن يستبعد الفنان كل المظاهر الخصوصية للعارضات والجزئية ، لأن المضمون المطابق للنحت يتنافى معها ، ولهذا يسعى العمل النحتى *The Work of Sculpture* الى تمثيل الجانب الدائم والعام ، والخاضع لقوانين ثابتة من الجسم البشرى ، وهو يقدم الشكل الفردى من خلال ربطه بأوثق الروابط ، وعلى الفنان أن يستبعد السمات *Mien* الخاصة بالانسان من وجهة نظر علم الفراسة *Physiognomy* (ينطوى التعبير الفراسى على العديد من الفروق بين الأشخاص ، التى تظهر فى الوجه ، وتنم عن موقف ما ، مثل : ابتسامة مفاجئة ، وبريق خاطف فى العينين ، والغم والعيث هما اللذان يدلان من هذا المنظور على أكبر قدر من الحركة ، ويشبتان أنهما الأقدر على أن يعكسا أبسط خلجة من خلجات النفس ، وأن يجعلها منظورة ، وهذا كله يناسب فن التصوير أكثر ، بينما النحت يركز على السمات الدائمة للتعبير الروحى) . ورغم أن فن النحت يستبعد كل ما هو عارض ومتقلب فى الأشكال الانسانية ، الا أنه يحاول أن

Ibid : p. 714.

(٥١)

(*) يشير هيجل الى بعض المحاولات التى تحاول أن تثبت العلاقات التى يمكن أن تقام بين الروح والجسم ، أو بين طباع الشخصية وصورة الجسد ، مثل علم تمييز الأمراض *Physiognomy* وعلم الفراسة *Pathognomy* ويرى هيجل أن الفراسة هي وحدها التى يمكن أن يكون لها قدر كبير من الأهمية ، على اعتبار أنها تدرس الكيفية التى تتجلى بها اهواء وعواطف محددة فى أعضاء محددة من الجسم أيضا ، رغم علم نقتها ، ويشير فى هذا الى حال *Gall* (١٧٥٨ - ١٨٢٨) ، وهو طبيب المانى ، مؤسس علم فراسة الدماغ . أما علم تمييز الأمراض ، فلم يستفد منه فن النحت ، لانه لا يستطيع أن ينقل رجفات اليد والجسم والشفاه على سبيل المثال فى ساعات الغضب ، لان الإبداعات النحتية ثابتة .

See : Hegel : op. cit., pp. 715-716.

يضمي - في الوقت نفسه - على الشكل درجة معينة من الفردية الجوهرية Substantive Individuality (٥٢) ، وهكذا يتبين لنا أن النحت هو الفن الذي يستطيع أن يقيم التوافق التام بين الخارج والداخل ، ولهذا ينظر هيجل الى النحت بوصفه الفن الذي يجسد المثال الكلاسيكي ، ولذلك فهو يحتل مكانا مركزيا في نمط الفن الكلاسيكي ، ولقد كان الاغريق يملكون أعلى درجة من هذا الحس التشكيلي الأمثل في تصورهم للالهى والبشرى ، وقد ساعدنا النحت الاغريقي في فهم الشعراء والخطباء والمؤرخين والفلاسفة ، لأنه يمثل التطابق الحقيقي بين الداخل والخارج ، ولذلك كان العصر الذهبي للنحت الاغريقي يعاصر أهم فترة في التاريخ اليوناني القديم ، فمثلا نجده فيدياس Phidias (*) يعاصر بيركليس Pericles .

- مثال النحت The Idea of Sculpture

هناك فكرة يكررها هيجل باستمرار ، وهي « أن الفن الكامل ، يسبقه بالضرورة الفن الناقص » (٥٣) ، . بمعنى أن أى فن من الفنون لا يصل الى ذروة اكتماله مرة واحدة ، وانما تسبقه - دوما - محاولات ناقصة تمهد لهذا الفن ، والمرحلة التي مهدت الى الوصول الى ذروة اكتمال فن النحت ، هي المرحلة الرمزية (لاحظ أيضا أن المرحلة الرمزية في تاريخ الفن عند هيجل مرتبطة بالحديث عن بدايات الفن ، وليس اكتماله ، لأنه يرى أن رمزية الفن هي علامة على عدم اكتماله ، ولذلك فان محاولات الأطفال في التشكيل بالصلصال أو الرسم ، هي محض رموز لأنها تلمح الى الموضوع الحى المطلوب تمثيله ، وفي كثير من الأحيان ، لا يرتبط لدى الأطفال بمدلوله وواقعه) ، ولهذا فان النحت تسبقه - أيضا - مرحلة رمزية ، وليس النحت فنا رمزيا ، كما يتمثل في العمارة التي بلغت أوج اكتمالها في النمط الرمزي ، والسبب في ذلك أن النحت بطبيعته فن كلاسيكي ، والمرحلة الرمزية سفى النحت يمثلها الفن المصرى القديم ، ولهذا يقول هيجل : « ٠٠ يبدأ الفن بأن يكون هيروغليفيا ، بمعنى أنه

Ibid : p. 718.

(٥٢)

(*) فيدياس Phidias (٤٩٠) (٤٢١ ق م) من أعظم نحّاتى الاغريق ،

كفله بيركليس معبد البارثينون ، وتولى الاشراف على بنائه فوق الاكروبول أهم تماثله زيوس .

Ibid : p. 721.

(٥٣)

لا يتألف من اشارات عارضة ، بل يشكل رسما تقريبا للموضوع الغرض منه أن يكون قابلا بقدر أو بأخر للتمثيل ، (٥٤) .

وفن النحت ليس مهمته التمييز الحي عن الحاضر ، وإنما تقديم فكرة عامه عن الموضوعات التي يتناولها ، ويبدو أن أساس التمثيل في الفن المصري القديم هو التجريد ، لأنه حين يتناول موضوعا ما ، فإنه لا يذكر التفاصيل العرضية والجزئية ، وإنما يذكر السمات العامة ، وهذا ما نجده في تمثيل فن النحت للالهى Divine ، وبحكم ذلك يبسط الفن اصطلاحيا ، وهذا ما نجده في الفن المصري القديم والفن الاغريقي والمسيحي أيضا (٥٥) . وحين يصل فن النحت الى المرحلة التي يتصرف فيها الفنان وفق حريته ، فإنه يدرك المرحلة التي يطلق عليها هيجل العمل النحتي المثالي The ideal Sculpture Form ولذلك فإن النحت قد استطاع تحقيق المبدأ العام للفن الكلاسيكي في مظهر الهيئة البشرية ، حين بدأت تنتج الآثار الفنية بوصفها نتاجا حرا لروح الفنان ، ولم يعد الفنان يكتب بأن يعطى - بواسطة معالم تقريبية وتصيرات مبهمه - فكرة عامة عما يريد تمثيله ، كما أنه لم يعد يكتفي بقبول ونسخ الأشكال التي يلتقي بها من حوله ، وإنما حاول أن يقيم تناغما مشريا بالمضمون الروحي ، بين تفرد الوقائع والأحداث الفردية وبين الأشكال العامة للهيئة البشرية ، ولهذا حاول الفنان أن يصفى طابعه الخاص وحياته على الأعمال الفنية (٥٦) ، وقد وضع تأثير هذه الحرية الحية وسحرها في الأعمال الفنية ، لأن التفرد الحر الذي يحيى جميع الأجزاء يأتي من حدس الفنان ، وهذا ما يشكل جوهر عمله ، حيث نجد كل جزء من العمل النحتي واضحا ، مما يعنى معرفة الفنان العميقة ، ودراسته - أيضا - للأوضاع والأحوال التي تكون عليها شتى الأجزاء في حالتى السكون والحرية ، ولذلك فحين ننظر الى أى عمل فنى نشعر بهذه الوحدة العضوية الكلية التي تهيم على العمل النحتي ككل ، فكل جزء - رغم تفرده وخصوصيته - يحتوى على علاقات وثيقة ، وانتقالية ودائمة مع الكل ، وهذا ما يجعل الحياة تدب في كل نقطة من نقط التمثال ، وأن كل جزء مهما قل شأنه يماثل هدفا معينا ، ويبقى في الوقت نفسه في حالة تدفق متواصل ، فلا قيمة له الا بالنسبة الى الكل ، ولا حياة له الا في الكل وبه (٥٧) وهذا التداخل اللامحسوس للمعالم

ibid : p. 721.

(٥٤)

Ibid : p. 722.

(٥٥)

Ibid : D. 725.

(٥٦)

Ibid : p. 726.

(٥٧)

العضوية بعضها في بعض ، والذي يتطلب اعدادا وجدانيا دقيقا ، هو ما يعطى الأجزاء تلك الحياة ، ويضفى عليها ذلك الطابع المثالي ، ويفضلها يبدو الكل وكان به نفحة روحية Spiritism ، وقدرة الفنان في صنع هذا لاتتأتى من الاستنساخ المحض للطبيعة ، وانما من حذف الطبيعي المحض في التعبير الجسماني ، ولهذا تتجلى الهيئة البشرية - بفضل النحت - لأعلى أنها شكل طبيعي محض ، وانما على أنها تمثيل للروح وتعبيره . وهكذا إذا كان المثال ، بالمعنى الحقيقي والدقيق ، يعطى الروحيا تعبيرا تينيا وجسمانيا ، فلا يمكن بالتالي للعمل النحني أن يستمد مدلولاته الا من مضمونه الروحي Spiritual Content (٥٨) . وقد درس هيجل بعد ذلك المظاهر الخصوصية للشكل البشري في النحت المثالي (٣) ، عن خلال تحليله للوجه الاغريقي الجانبي Profile ، وأوضاع وحركات الجسم ، واللابس (٥٩) ويحلل هيجل السمات المختلفة للوجه الاغريقي - كما تبدو في أعمال النحت - والنسب المختلفة بين الأعضاء المختلفة للوجه ، مثل الجبهة والأنف والعينين والفم والذقن ، ويقارن بينها وبين ما قلناه العلم في عصره (٣*) من أبعاد ونسب مختلفة لهذه الأعضاء ، لكي يتساءل هل العلاقات القائمة ، التي نجدها بين الجبهة والأنف ، والتي صورها النحات الاغريقي ، كانت نتيجة لضرورة عضوية (فسيولوجية) ، أملت عليه ذلك ، أم نتيجة لنسمة عازضة أو قومية موجودة لدى الشعب الاغريقي ، أم أن هذه العلاقات والنسب قد تخيلها الفنان الاغريقي ؟ ولكن يجب هيجل على هذا التساؤل ، فانه يشرح العلاقات والنسب المختلفة بين أعضاء الوجه ، والدلالات المختلفة التي تعطيها الأشكال المتباينة لأعضاء الوجه ، لكي يرى الى أى مدى حافظ الفنان الاغريقي على تمثيل المضمون الروحي والجمالي في أعماله النحتية . فإذا كان الوجه الانساني يختلف عن الوجه الحيواني ، فان هذا يعني اختلافا أيضا في شكل أعضاء الوجه

Ibid : p. 726

(٥٨)

(*) أشار هيجل الى انه اعتد في هذا الجزء على دراسات فنكلمان winckelmann التي وصف فيها الأشكال الخصوصية ، والكيفية التي عالج بها الفنانون الاغريق هذه الأشكال لتحقيق مثال النحت .

Hegel : Aesthetics, Vol. II, pp. 727-737.

(٥٩)

(*) يشير هيجل الى أعمال بطرس كامبر (١٧٢٢ - ١٧٨٩) وهو عالم تشريح هولندي، حاول أن يقيس درجة النكاه حسب الزاوية الناتجة عن خط الجبهة ، وخط الأنف ، ويشير أيضا الى فريدريك بلومباخ Blumebach (١٧٥٢ - ١٨٤٠) ، وهو عالم طبيعيات ألماني من مؤسسي الانثروبولوجيا ، له كتاب حول تنوع الأسم : طعن فيه في النتائج التي انتهى اليها كامبر .

والنسب المختلفة بين هذه الأعضاء ، لأن العلاقات بين أعضاء الوجه الحيواني تهدف الى تحقيق هدف واحد هو ابتلاع الطعام ، ولهذا نجد بروز كل الأعضاء من أجل هذا الهدف ، ويترتب على هذا غياب الجوانب الروحية ، بينما الوجه الانساني تتراجع فيه هذه الأعضاء مثل الفم ، والفكين والأنف لتحتل مرتبة ثانوية ، وتخلي مكانها للأعضاء التي ليس لها أهمية علمية فقط ، وانما أهمية نظرية أيضا (٦٠) . ويقسم هيجل الوجه الانساني الى قسمين : قسم علوي ويشمل الجبهة والعينين ، وقسم سفلي ويشمل الفم والذقن ، ويشف القسم العلوي عن العلاقات الروحية والحية للانسان ، أى فى الجبهة التي تمثل الفكر ، والعين التي تتصل النفس من خلالها بالمحيط الخارجى ، والأنف يقوم بالدور الانتقالي بين القسمين العلوي والسفلي . ويعبر الوجه الاغريقي فى التحت - طبعا للتصور السابق - عن الجوانب الروحية ، من خلال تصويره للتناغم التجميلى من الانتقال اللا محسوس والمتواصل من القسم العلوي الى القسم السفلي من الوجه ، ويبدو الوجه وكأنه امتداد للجبهة ، ويتلقى بحكم هذا طابعا وتصيرا روحيين (٦١) . والفم - فى الانسان - لا يفيد فى اشباع حاجة الجوع والمطش فحسب ولكنه يعبر أيضا عن علاقات مميزة مع الأحوال الروحية التي ترافق التواصل الكلامي مع الآخرين ، أو مع أحوال الفرح والألم ، ولذلك فإن الوجه الاغريقي - الذى يتبعد عن التعبير عن الشكل الخارجى العارضى ، يحسد مثال الجمال بالذات ، لأن التعبير الروحى يأخذ مكانة الصداثة ، بينما يتراجع ما هو طبيعى محض الى مرتبة ثانوية ، ولهذا نلاحظ أن الجبهة تفصح عن الأبعاد الباطنية للروح ، ونجد هذا فى روهوس هرقلس Hercules النحتية ، فتعبر جبهته المنخفضة على أن هرقل يملك القوة الجسمانية والعضلية الموجهة الى الخارج ، ولا يملك القوة الروحية الموجهة الى الداخل (٦٢) .

Ibid : pp. 728-729.

(٦٠)

Ibid : p. 730.

(٦١)

Ibid : p. 731.

(٦٢)

أما العين Bye (*) ، فإن التمثال الكلاسيكي لدى الاغريق ،
يفتقر الى حاسة البصر ، مثلما يفتقر الى استخدام اللون The Colour
بالمعنى المحدد لاستخدام اللون في فن التصوير ، فكل التماثيل لا تحاكي
سوى مظهر العين الخارجى ، ولا تقدم البصر بما هو كذلك ، أى لا تقدم
البصر النحى الذى يعبر عن أعماق النفس (٦٣) ، وقد اهتم الفن الاغريقى
فى نحت الاذن ، والقم والأنف ، بحيث تعبر عن المدلولات الروحية ، فكان
القم يصور بشكل متوسط ، ليس فيه امتلاء أو نحافة ، وكل هذا يشكل
كلا واحدا هو الوجه الذى كان يبدو فى شكل بيضاوى Oval (٦٤) .
أما فيما يتعلق بالأعضاء الأخرى من بقية جسم الانسان ، فانها لا تعبر
عن الروحى بالقدر الذى يعبر عنه الوجه لأن جمالها هو جمال حسي بشكل
أساسى ، ولذلك فلقد حاول الفنان الاغريقى اضعاف الطابع الروحى عليها ،
عن طريق تحديد وضع الأعضاء المختلفة بالنسبة للأعضاء الأخرى ، بحيث
يشكل هذا الوضع انبثاقا للروح ، وذلك عن طريق استخدام الحركة
والسكون فى التعبير عن حرية الروح ، فمثلا الوضع الرأسى المستقيم
للانسان ينطوى على تعبير روحى ، لأن الوضع الأفقى هو وضع الحيوان
العاجز عن أن يغير بوسائله الخاصة علاقته بالأرض ، ولهذا فان وضع
الانسان يعطى دلالة كبيرة ، فمثلا الجلوس ، أو الجلوس القرفصاء يوحي
بفكرة غيابة الحرية ، ولهذا ينبغي أن يبدو الوضع الذى يصور فيه
الانسان مستقلا عن كل اكراه ، وأن يعطينا انطباعا بأن الجسم نفسه هو
اتخذها بكامل حرিতে (٦٥) .

أما بالنسبة للملابس أو الازدية التى تغطى الجسم فى النحت
الايغريقى ، فان هيجل يتناولها حين يثير قضية : هل يمكن للحرى Nude
أن يعبر عن الروح فى العمل الفنى ؟ ، ويرى هيجل بخصوص هذه

(*) ان طبيعة النحتى حرمة من التعبير عن العين ، التى يولياها هيجل أهمية
بالغة ، لأنها نقط اللقاء جميع خصائص الانسان وسماته ، وهى مرآة النفس ، وتركز
لنا الأبعاد الداخلية والذاتية الحساسة ، ولهذا يستطيع التصوير - بوصفه من الفنون
الذاتية - أن يعبر عن العين كوسيلة للتعبير عن الذاتى بكل أبعاده الداخلية وعلاقته
بالموضوعات الخارجية ، وهى تعبر عن تواصل الانسان مع العالم الخارجى ، وتستحضر
فيها العواطف والشاعر تجاه ما يراه وقد استطاع الفنان الاغريقى أن يفهم حدود النحت
فيما يختص بهذه النقطة .

Ibid : p. 731. (٦٣)

Ibid : -pp. 737-738. (٦٤)

Ibid : p. 740. (٦٥)

القضية - أن الملابس تخفي الأجزاء الغريبة عن كل تعين ، وكل تعبير روحي مباشر ، ولهذا فلا بد أن تخفي وتستر ، والا أدت الى حجب الداخلية وصرف الانتباه عنها . ولهذا نجد الشعوب كلها - من اليوم الذي بدأت فيه تفكر - قد ساورها شعور بالحياء Shame والحاجة الى الرداء ، وقد ورد وصف هذا الشعور بأسلوب مجازي في سفر التكوين (٦٦) فقبل أن يأكل آدم وحواء من ثمار شجرة المعرفة ، كانا يتنزهان عاريين ، في حدائق الجنة بكل بساطة وصفاء قلب ، ولكن ما أن استيقظ وعيهما حتى أدركا انهما عاريان وخجلا من عريهما (٦٧) .

ونجد لدى الاغريق أشكالا نحتية عارية ومرتدية الملابس على حد سواء ، وهذا يعني أنهم قد نبذوا الحياء ، ولذلك نجد لديهم عددا كبيرا من التماثيل العارية ، ورغم هذا فقد استخدم الاغريق الملابس في اخفاء جميع تفاصيل الجسم الصغيرة التي لا علاقة لها بالتعبير عن الحياة الروحية ، كانت المادة الرئيسية لاستخدام العرى في النحت لدى الاغريق تتمثل في الأطفال مثل آيروس Eros اله الحب عند الاغريق ، الذي يمثل في شكل طفل بريء ، ويظهر في بساطة وعفوية مظهرهم الجسماني ، ويظهر جمالهم الروحي في هذه البساطة البريئة . وكانوا يقدمون الأبطال الرياضيين في مظهر من الملابس ، انهم يستخدمون عضلاتهم الجسمانية وليس قوتهم الروحية ، وكانوا يستخدمون العرى أيضا لابرار سحر الانوثة الحسى المحض مثل تمثال افروديت Aphrodite (الهة الجمال والحب عند الاغريق) (٦٨) .

أما الأعمال التي ترتدى الملابس (*) ، فلقد استخدمها الاغريق لاطهار الوقار الداخلي للروح ، والكساء الاصلح لتمثال من التماثيل هو ذلك الذي يخفي بأقل قدر ممكن شكل الأعضاء ووضعها ، فهو لا يدعنا نرى الا ما له علاقة بالموقف المعبر عنه من خلال الوضع والحركة . ولقد كان الفنان الاغريقي يحرص على ابراز الفروق المختلفة - مثل طريقة تصفيف

(٦٦) حلل هيجل قصة سقوط الانسان من خلال سفر التكوين انظر موسوعة العلوم

الفلسفية ، الترجمة العربية ، ص ١٠٩ - ١١١ .

Ibid : p. 743.

(٦٧)

Ibid : p. 745.

(٦٨)

(*) ان الرداء عند هيجل يشبه العمل المعماري ، أي يشبه البيت الذي يتحرك فيه الانسان بحرية ، وبالطبع لكل عصر طابع خاص في شكل الملابس ، ونوعية الأقمشة المستخدمة .

شعر زيوس ، التي تميزه عن غيره ، أو استخدام رداء معين ، أو سلاح ما - التي تضيفى طابعا فرديا ، وتكون متناعمة مع الطابع الجوهرى الكلى للمتمثال (٦٩) ، فكان يظهر فروق السن والجنس ، ويبرز الفروق بين تمثيلات الالهة والأبطال البشر والحيوانات ، فالحدود التي كان يتم بها نحت تماثيل الأطفال كانت مختلفة عن الكبار ، وتبدو أقرب الى الخفة لأنه لا توجد فروق دقيقة فيها . ويظهر الفارق بين تمثال الابن والأب في مجموعة لاكون Laocoon (*) واذا تساءلنا ، كيف يمبر النحت عن الالهة الروحية في مظهر فردي ، رغم أنها منافية لكل ما هو جزئى وعارض افردي ؟ والاجابة على هذا التساؤل نجدها لدى الاغريق الذين حاولوا المحافظة على شمولية الالهة ومثاليته من جهة ، واضفاء طابع من الفردية عليها ، لكي يمكن تمييزها عن بعضها البعض من جهة أخرى ، لأنه لو انتفت الفروق الفردية ، لوجدنا صور الالهة كلها متشابهة وتتكون من أنماط ثابتة لا تتغير .

الأنواع المختلفة من التصوير النحتي :

إذا كنا قد لاحظنا - في العمارة - الفارق بين البناء المستقل والبناء النفسي ، فيمكن أن نميز في النحت أيضا بين تلك الأعمال التي أبدعت لذاتها ، وتلك التي أبدعت لزخرفة الصالات المعمارية . وهذا التمييز بين هذه الأعمال وتلك لا يتحدد لنا شكل العمل النحتي فحسب ، وإنما يحدد مضمونه أيضا . ويمكن القول بأن التماثيل الفرزية توجد بذاتها ولذاتها Exist on their own account ، بينما توجد المجموعات النحتية من أجل العمارة مثل أنواع النقش المختلفة ، وهو الصور المنحوتة على الجدران ، مثل النقش Fortiori-Reliefs أو النقش القليل النتوء Bas-Relief والنقش الشديد النتوء High Relief (٧٠) .

ومن نماذج التماثيل النحتية الفردية مثل تمثال رامى القرص لميرون Myron والمجموعة النحتية هي التي تمثل مواقف أكثر حيوية ، وتنطوى على صراع وأفعال مثل مجموعة لاكون ، التي أثار مناقشات

Ibid : p. 755.

(٦٩) انظر : المرجع السابق .

(*) مجموعة نحتية مشهورة تعود الى القرن الاول قبل الميلاد ، موجودة في الفاتيكان ، وتصور شعبانا هائل الحجم يعنصر ابن بريام (كاهن ايبولون في طروادة) وابنائهم ، وكانت هذه المجموعة موضع تعليق واهتمام كثير من الفلاسفة والنقاد .

Ibid : pp. 765-766.

(٧٠)

كثيرة في عصر هيكل ، ومن هذه المناقشات : هل أبدع الفنان الاغريقي اثره طبقا لوصف فرجيلوس ، أم أن فرجيلوس قد وصف هذا المشهد نقلا عن الأثر النحتي ؟ وقضية أخرى ، هل لاكون يصرخ ، وهل ينبغى للنحت أن يسعى للتعبير عن الصراخ ، رغم أنه لا يملك الصوت ؟ .

ويرى هيكل أن النقش يقترب من مبدأ التصوير ، لأن الشرط الأساسي لوجود النقش هو وجود السطح *The Surface* ، بحيث تحفر الأشكال على مستوى واحد ، والنحت القديم لم يقترب من التصوير الى حد تشكيل فوارق منظورية ومستويات أمامية وخلفية وإنما بقي متمسكا بالسطح لا يفارقه ، ولم يستخدم طريقة التصغير *Foreshortening* التي توحي بالمنظور من خلال الفروق في حجم الموضوعات التي يتناولها ، وقد استخدم النقشي - بأشكاله المتنوعة - في ملء وتزيين الجدران والأدوات والمقاعد (٧١) .

مواد في النحت *Materials for Sculpture*

بعد أن بين هيكل أن فن النحت يستمد موضوعاته من ثلاثة ميادين هي الالهى والبشرى والطبيعى ، وأشار الى ثلاثة أنماط في التمثيل الحسى هي التمثال الفردي ، والمجموعة النحتية والنقش ، يتناول بعد ذلك المواد التي يستخدمها الفنان في عمله ، لأن هناك علاقة بين المضمون والمادة التي يتم اظهاره من خلالها ، ولذلك فإن بعض الموضوعات والتصميمات تفرض استخدام مادة ما بعينها ، ومن المدهش أن الفنان الاغريقي - في عصر المهارة الفنية الكبرى - كان ينحت أعماله في الرخام ، دون أن يتخذ لنفسه نمودجا مسبقا من الصلصال كما هو الحال الآن ، وكان النحاتون الاغريق يتصرفون بملء الحرية (٧٢) .

ومن أقدم المواد التي استخدمها النحاتون في صنع تماثيل الالهة هي الخشب *Wood* وبقيت هذه المادة تستخدم حتى زمن فيدياس ، فمثلا تمثال أثينا *Athene* الضخم صنع من الخشب المذهب ، بينما نحت رأسه ويده وقدماه من الرخام ، ولا يصلح الخشب لنحت التماثيل الكبيرة بسبب اليابسة واتجاهها ، ولهذا كثر استخدامه في صنع التماثيل الصغيرة وخاصة في العصر الموسيط ، وقد استخدم فيدياس العاج *Ivory*

Ibid : p. 771.

(٧١)

Ibid : pp. 771-772.

(٧٢)

والذهب Gold في تنفيذ تمثاله زيوس الأولمبي Zeus at Olymbia (٧٣) وارتبط استخدام البرونز والذهب بظهور فن الحفر على المعادن لدى القدماء (*) ، وساعد التقدم في صهر المعادن في السيطرة على هذه المواد ، وقد صنعت تماثيل صغيرة من البرونز Bronze بينما هذا ليس متاحا في المرمر Marble ويقول ماير Meyer في كتابه (تاريخ فن البناء لدى القدماء) : بفضل شفافية المرمر ، أصبحت معالم الأشكال أكثر نعومة وحدودها أكثر مرونة ، ويظهر دقة المهارة الفنية ، وهو أقدر من البرونز في اظهار الفروق الدقيقة والتدرجات البطيئة بين النور والظل (٧٤) ، وقد يرع المصريون في استخدام الحجر في النحت ، مثل الجرانيت الصلب والبازلت في أعمالهم الفنية ، وبدلوا مجهودا جبارا في ذلك ومن ضمن المواد المستخلعة أيضا ، الأحجار الكريمة Precious Stones والبللور Glass ، مثل الجزع العتيق Cameos والجمان Gems وهذه المواد تتطلب فنانا حساسا ومهرا الى أقصى درجات المهارة .

المراحل التاريخية لتطور فن النحت :

المراحل الأساسية لفن النحت التي يتناولها هيجل هي النحت المصري القديم ، والنحت الاغريقي والنحت المسيحي ، ويعتبر النحت المصري هو نقطة انطلاق ومصدر لكثير من الأشكال الفنية في النحت الاغريقي ، وذلك بابداعاته العظيمة التي تشهد على وجود مهارة فنية كبيرة قديم ، تجمع بين الكمال والدقة ، وهي ابداعات مصممة وفق أسلوب خاص تماما ، بل ويمكن القول بأن النحت الاغريقي قام أساسا على تلافى العيوب التي وقع فيها النحت المصري القديم .

وأول ما يسترعى النظر في النحت المصري القديم - من وجهة نظر هيجل - هو غياب الحرية الخلاقة الداخلية ، رغم جودة الأعمال الفنية المصرية ، بينما أعمال النحت الاغريقي يكمن منبعها في خيال حر وحى ، يعطى الأشكال الدينية الشائعة أشكالا مجسمة ، في حين نجد تماثيل

Ibid : p. 773.

(٧٣)

(*) يستخدم هيجل الكلمة اليونانية تورييلين ، توريما TOPÉVELV, τὸρεῖν

بمعنى حفر ، والتي أصبحت تستخدم لوصف النحت على البرونز (كان البرونز الذي يستخدم يتألف جزئيا من الذهب والفضة والنحاس بنسب مختلفة) وقد أدى هذا الى ظهور فن سك النقود .
See : Hegel : op. cit., p. 774.

Ibid : p. 77.

(٧٤)

الالهة المصرية ذات نمط ثابت (والدليل على غياب الحرية الذاتية الخلاقة ، هو غياب أسماء الفنانين المصريين ، وكانوا لا يريدون ان يعلنوا عن حضورهم ، أو لأن أعمالهم متشابهة بدرجة لا يمكن لأحد منهم أن يترك أثرا ، بحيث يمكن تمييز هذا الأثر عن غيره ، بينما الفنان الاغريقي له حضوره وشخصيته الحرة المميزة) ، ولهذا كان العمل الفني النحتي في الحضارة المصرية القديمة ، يبدو كما لو كان استنساخا لبعض النماذج وبعض الأشكال المفروضة من الخارج ، وقد أورد هيجل سمات النحت المصري القديم ، كما أوردها فنكمان Winckelmann ، مثل الجمود وعدم ابراز التفصيل التشريحي للأعضاء الانسانية ، وهذا لم يكن ناتجا عن نقص في كفاءة الفنان وإنما نتيجة لمعتقد الفنان وغرقه في حالة من الهدوء الغامض والتأمل العميق ، والنحت المصري - من وجهة نظر هيجل - هو نحت مسطح لا يفصح عن الروح الا بشكل رمزي ، لأن الجانب الحيواني يغلب عليه ويفسر هيجل السمات الخاصة التي تميز النحت المصري ، بأنها تضعبنا في حضرة سر Secret ولغز عميق ، فالتمثال لا يكشف عن داخلته ، وإنما يعبر عن مدلول ما غريبا عنه ، ومثال ذلك تمثال ايزيس ، وهي تحمل على ركبتيها حورس ، ورغم أن التمثال يماثل تمثال العذراء وطفلها يسوع ، الا أننا في تمثال ايزيس ، لا نجد أما ، ولا طفلا ، ولا أثر للحنان ، بينما تمثال العذراء ويسوع ، يمتلىء بالمعاني ، وهذا أن المصريين كانوا يفصلون بين المدلول والحياة . ويعني - أيضا - افتقارهم للجدس الفني (٧٥) .

أما النحت الاغريقي ، فإن مراحل الأولى كانت لا تتجاوز الحياة الطبيعية ولم تصل إلى الجمال الحي ، المشبع بالروح ، والممثل لحياة الروح الذي ينفصل عن شكله الطبيعي ، فمثلا كان الجسم ينقل بأمانه مذهشة عن نموذج الطبيعي ، وبطريقة تعبير عن معرفة خبيرة بالتكوين العضوي للجسم البشري . وقد تطور النحت الاغريقي حتى وصل إلى ذروة كماله ، حين تخلص من النمط وطغيان التقليد ، وأفسح المجال أمام الابداع النقي الحر .

ومع الفن الروماني بدأ انحلال الفن الكلاسيكي ، لأنه بدلا من أن يعبر النحت عن الكلي والجوهري للروح ، أصبح النحت الروماني يقوم على صناعة التماثيل الشخصية ، ولهذا فهو أدنى من النحت الاغريقي ، إذ اختفى منه المثال الحقيقي لفن النحت الكلاسيكي ، الذي لا يمكن أن يوجد بدون فن حقيقي (٧٦) .

Ibid : pp. 780-784.

(٧٥)

Ibid : p. 788.

(٧٦)

أما النحت المسيحي فهو يرتكز الى مبدأ مختلف عن المثال الكلاسيكي الذي تحقق في النحت الاغريقي ، لأنه يتعامل بصورة رئيسية مع الداخلية التي انقطعت صلاتها بالخارج ، أي يرتكز الى مبدأ الذاتية الروحية المنطوية على ذاتها ، فالنحت المسيحي لم يكن يطمح الى الوحدة المتطابقة بين الداخل والخارج ، وإنما كان يطمح الى تصوير الألم وأوجاع الجسد والروح ، والموت ، والى تصوير الشخصية الروحية الذاتية والحب . وهذه الموضوعات لا يمكن ان تتحقق بشكل كامل في المادة الحسية ، والشكل الذي يستخدمه النحت ، ولهذا فان النحت في النمط الرومانيكي ، ليس هو الفن الذي يحدد مسار الفنون الأخرى ، ومسار الحياة بوجه عام ، كما هو الحال في اليونان ، وإنما يشغل مكانة بعد الموسيقى والتصوير ، لأنهما أقدر منه على التعبير عن الجوانب الداخلية والخصوصية الخارجية المشربة بالروحية .

صحيح أننا نجد أعمالاً نحتية في العصر المسيحي ، لكنها لا تضارع أعمال النحت الاغريقي ، الذي استطاع ان يمثل الالهة في شكل مطابق تماما . ولهذا يبقى النحت الديني الرومانيكي مجرد زينة وزخرفة في خدمة العمارة ، فتماثيل القديسين توضع في أماكن معينة بقصد الزخرفة . بينما تمثل حياة المسيح بالنقش Relief فوق أبواب الكنيسة . وجدانها ، وقد حاول النحت الرومانيكي أن يكون وفيها لمبدأ فن النحت حين حاول الاقتراب من الاغريق ، أما عن طريق معالجة موضوعات قديمة بالأسلوب القديم ، أو بتنفيذه صوراً نحتية لأبطال أو ملوك . ولكن هذا لا يعني عدم وجود أعمال مايكل أنجلو Michelangelo (1475-1564) (*) الذي استطاع بقدراته الخارقة أن يحقق الاتحاد - بمثل هذا التفرد - بين مبدأ النحت لدى الاغريق ، وبين الداخلية الحية المميزة لنمط الفن الرومانيكي (٧٧) .

٣ - الفنون الرومانيكية :

عرضت فيما سبق لفن العمارة بوصفه فناً رمزياً ، وفن النحت بوصفه فناً كلاسيكياً ، يبقى أن أشير الى الفنون الرومانيكية الثلاثة وهي التصوير والموسيقى والشعر ، وهي ترتكز في تصويرها للمثال الرومانيكي

(*) رسام ونحات ومعماري وشاعر إيطالي ، من أعماله ، بنى قبة كنيسة بطرس بروما ، ورسم جداريات كنيسة السكستين ، ونحت تمثال موسى وغيره من الأعمال الرائعة .

Ibid . : p. 790.

(٧٧)

على مبدأ انسحاب الروح من العالم الحسى الخارجى وانطوائه على ذاته . ولهذا نجد - فى صورة الفن الرومانتيكى - العالم الحسى الخارجى له وجود قائم بذاته ، منفصلا عن الروح ، بعد أن كان مرتبطا بالروح ومتحدنا معها فى الفن الكلاسيكى ، و « لكن هذا لا يعنى أن الرابطة بين العالم الخارجى والروح قد انقطعت ، لأن هذا يعنى انهيار الفن تماما ، ولكن يعنى تعارض كل منهما للآخر بوصفه وجودا مستقلا قائما بذاته ، فتنفصل الذاتية عن الموضوعية ، لأن الفن يتخذ من الذاتية مبدأ له بصورة قاطعة ، ويرفض الواقع الخارجى الموضوعى (٧٨) ، لأن عالم الحقيقية يتبدى فى الالهى ، الذى يتصوره الفن بوصفه ذاتية مطلقة لا متناهية ، وتتعارض مع الذاتية البشرية المتناهية . وتمتبر الذاتية Subjectivity هي المبدأ المشترك للفنون الثلاثة ، فإله بوصفه خالقا يتجلى فى الذات البشرية ، ولكن هذا الاتحاد بين اللامتناهى والمتناهى ليست له نفس الوحدة المباشرة التى نجدها فى النحت ، فالإنسان هنا هو توسط للتعبير عن الله ، ولذلك فإن هذا الاتحاد لا يمكن أن يظهر إلا من خلال التركيز على الجوانب الباطنية للذات (٧٩) ومبدأ الذاتية الذى تركز اليه الفنون الرومانتيكية له معنيان ، فهو يعنى - من جهة - الحياة الواعية للذات « Itself » كشيء مضاف للعالم المادى ، ويعنى - من جهة أخرى - الجوانب الروحية الكلية فى الذات التى تضاد الجوانب الحسية مثل الأهواء والنزوات والسمات الفردية الخاصة . والفنون الرومانتيكية ذاتية بهذا المعنى ، بمعنى أنها تركز الحياة الداخلية للنفس ، وتبتمد بالتدرج عن جانب التجسيد الحسى ، ولكنه يميل أيضا الى تصوير الخصائص الشخصية والسمات العرضية للشخص بحرية متزايدة (٨٠) .

وإذا كان الفن قد استخدم - فى العمارة والنحت - الكتلة الثقيلة ، فى المادة فى كليتها المكانية ، فإنه حين تدخل الداخلية الذاتية الى هذه المادة ، فإنه يجب استبعاد الكلية المكانية ، حتى يمكن للمادة أن تكشف وتعبّر عن الداخلى ، ولكى تصبح انعكاسا منبثقا عن الروح ، وأول الفنون الرومانتيكية هو « التصوير » الذى سيضطر الى اظهار مضمونه الداخلى ، من خلال أشكال الهيئة البشرية والتشكيلات الطبيعية بوجه عام ، دون أن يتمسك بالطابع الحسى والمجرد للنحت . أما الموسيقى ، فتعبّر عن الداخلى عن طريق التشكيلات النغمية نتيجة استخدام الأصوات الممتدة

(٧٨) ستينس : فلسفة هيغل ، (الترجمة العربية) ، ص ٦٤٤ .

Hegel : op. cit., p. 793.

(٧٩)

(٨٠) ستينس : المرجع السابق ، ص ٦٤٤ .

في الزمن ، وهذا يعنى نفى المادة المكانية تماما ، وينفى معها الواقع الخارجى الظاهرى ، لكى يعبر عن الجوانب الداخلية للذات ، ولهذا تنفك الموسيقى على طرفى نقيض من الفنون التشكيلية Plastic Arts التى تعتمد على المكان ، ولهذا فان لها طابعا ذاتيا محضا (٨١) . أما الشعر فهو أرقى الفنون عند هيجل ، لأنه يتخذ من اللغة وسيلة لتموضح إبداعاته الفنية ، وهو يتدخل فيه تكوين سائر الفنون الأخرى ، وهو قادر على التعبير عن كلية الروح والجوانب الداخلية الذاتية (٨٢) . ويقصد هيجل بذلك أن الشعر بوصفه أرقى الفنون يعبر عن كل ما هو فنى بشكل عام ، ولذلك فالأعمال الفنية ، مهما كانت أنواعها ، تنطوى في داخلها على معنى شعري ما .

(١) التصوير Painting

إذا كان الالهى يتجلى في النحت بوصفه موضوعا فرديا ، فان الالهى يتجلى في التصوير بوصفه ذاتا روحية يختلط بالجماعة ، فان جوهر التصوير لا يمثل فردا في موقف ما ، وإنما يمثل الجماعة في حركتها ، والتصوير يقف موقف التوسط بين الداخلية من جهة ، وبين الجسمانية والمحيط الخارجى من جهة ثانية ، ونتيجة لفصل الانسان وتأكيد استقلاله عن الطبيعة وعن الله ، ونتيجة للعلاقات الحميمة التى تنشأ بين الله والجماعة ، وبين الانسان والله ، فان التصوير يصبح قادرا عن التعبير عن الحياة والحركة التى كان النحت - بحكم مضمونه ونمط تمثيله وموارده - عاجزا عن تمثيلها ، ولهذا يجمع التصوير بين مجال فنين من الفنون : المحيط الخارجى الذى كان من اختصاص العمارة، والشكل الروحى الذى كان من اختصاص النحت ، فالتصوير يضع شخصياته في طبيعة خارجية أو في محيط معمارى من ابتكاره هو نفسه ، ويبحث الحياة في هذا المحيط الخارجى الى حد تحويله الى انعكاس للذاتية، والى حد خلق توافق وتناغم بينه وبين روح الأشخاص التى تتحرك في اطاره (٨٣) .

Hegel: . op. cit., p. 795.

(٨١)

Ibid : p. 798.

(٨٢)

Ibid : p. 796.

(٨٣) انظر :

الطابع العام لفن التصوير The General Character of Painting

يتحدد الطابع العام للتصوير بوصفه فنا رومانتيكيا في الاعتماد عن التجسيد الحسى عن طريق سلب المكان ، وذلك لأن التصوير أول الفنون الرومانتيكية الذى لا يحذف سوى بعد واحد من أبعاد المكان ، ويبقى على البعدين الآخرين ، أى السطح المستوى الذى يتخذ منه وسطا يعمل من خلاله ، ولهذا فالتصوير يختلف عن النحت والعمارة ، لأنه لم يعد يتخذ من المادة الجامدة الثقيلة الموجودة بالفعل أساسا له ، ولكنه يستخدم بعدين من أبعاد المادة وهما الطول والعرض ، وعلى هذا ، فبينما نجد الوجود الحسى للعمل المعماري شيئا ماديا ، يخلقه الفنان ، « فان الجانب الحسى للتصوير ليس ماديا الا بشكل جزئى فقط ، بينما الجزء الباقي هو عقلى أو ذهنى Mental (٨٤) ، ولذلك تظهر الجوانب الداخلية والذاتية فى قلبه التجسد الحسى نفسه . ونتيجة لتركيز فن التصوير على الجوانب الداخلية والذاتية ، فانه لا يحصر نفسه فى نطاق الملامح الكلية الدائمة للشخصية البشرية ، بل انه يمتد ليشمل تصوير الخصائص الفردية والأهواء والنزوات ، وكل حياة النفس ، ولذلك فان فن التصوير لا يصور الشخصيات فى سكونها ووقارها الدائم فحسب ، وانما يصورها فى حركتها الحية ونشاطها المتدفق ، ورغم هذا فان التصوير من هذه الزاوية محدود - أيضا - لأنه يختار لحظة زمانية واحدة من حياة الشخصية ويصورها ، ولا يستطيع أن يعرض سواها ، ولأنه فن يعتمد على السطح المكاني ، فانه يتخلف عن الموسيقى والشعر ، التى تستطيع - بطبيعتها الزمانية - ان تعرض للمسار الزمانى الذى يمكن أن تعرض فيه مراحل مختلفة - من الحركة . ويختار فن التصوير الموضوعات التى تتفق مع طبيعته ، أى التى يمكن تمثيلها عن طريق التصوير الذى يعتمد أساسا على اللون فى تقديم أعماله ، والسبب الذى جعل فن التصوير يبلغ قمة تطوره ونضجه فى العصر المسيحى الوسيط ، هو أن فن التصوير بوصفه فنا رومانتيكيا ، وجد فى موضوعات العصر المسيحى نفسه التى ترتبط بالشعور والعاطفة واندفاعات النفس وآلامها ، وهذه الموضوعات تمتلك قابلية تمثيلها حسيا ، عن طريق التصوير (٨٥) ، وإذا قارنا بين أحد أعمال فن التصوير فى العصور القديمة ، وأخرى نى العصر المسيحى ، وكان العملاق يتناولان موضوعا واحدا ، سنجد اختلافا بينا فى المضمون الذى يطرحه كل منهما ، فمثلا صورة ايزيس وهى

(٨٤) ستيس : فلسفة هيغل ، ص ٦٤٥ .

Hegel : op. cit., p. 800.

(٨٥)

تجلس على ركبتيها حوريس ، هي نفس الصورة التي تتكرر في الصور المسيحية عن مريم العذراء بوصفها أما مع طفلها (٨٦) ، ولكن الفرق بين التصويرين ، وكذلك في التنفيذين ، فايزيس المصرية المثلثة على النقش ، لا توحى بأى شيء من الأهمية ، فلا أثر للحنان ، ولا يعبر عن النفس والشعور ، بينما نجد صورة العذراء في العصر المسيحي توحى إلينا بكل هذه المعاني المتقدمة ، وهذا يعنى أن فن التصوير في العصور القديمة كان مقيدا ، ولكنه وصل للنضج في العصر المسيحي ، لأن الأقدمين لم يفهموا طبيعة التصوير الرومانتيكية ، في حين استوعبه الآخرون قدرات فن التصوير في التعبير عن الحياة العميقة والروحانية . ورغم أن الفن الإغريقي قد تجاوز الفن المصرى القديم ، بمعنى أنه سعى إلى التعبير عن داخلية الإنسان ، لكنه لم يفلح في بلوغ العمق المميز للفن المسيحي ، فإذا استطاع القدامى أن يرسموا لوحات شخصية ممتازة ، فإن تصورهم لأشياء الطبيعية ، والفكرة التي كانت لديهم عن الأوضاع البشرية والالهية ، لم تكن تتيح لهم أن يبرزوا ذلك الطابع الروحي Depth of Spirituality العميق الذي حققه الرسم المسيحي في تصويره ، بمعنى أن التصوير لا يجد مضمونه إلا في مادة الفن الرومانتيكي التي تتجاوب تماما مع وسائله وأشكاله (٨٧) ، والمواد التي يستخدمها التصوير ، تتطلب بحد ذاتها هذا الاهتمام المتميز بالذاتية ، لأن العنصر الحسى الذي يعمل فيه التصوير هو عنصر السطح الذي يعبر فيه عن خصوصية الموضوعات بالأوان خاصة ، وبفضل هذه الألوان يقوم الروح بتحويل أشكال الموضوعات - كما تعرض نفسها للتأمل - إلى ظواهر فنية محل الموضوعات الفعلية . وتحول هذه الموضوعات - في قلب الواقع - إلى محض انعكاس للروح الداخلى الذى يريد تأمل ذاته بذاته في روحيته بمعنى أن الجوانب الداخلية للروح هي التي تسعى هنا إلى التعبير عن ذاتها من حيث دخلية بواسطة انعكاس الخارج . والسطح Surface التي يظهر عليها الرسم (التصوير) موضوعاته ، تتيح خلق أجواء وعلاقات وتركيبات شتى (٨٨) . وهذا يعنى - من وجهة نظر هيجل - أن صورة الفن الرومانتيكي ، حين يريد التعبير عن نفسه أعمال معينة ، ومن خلال مواد مطابقة لمضمونه ، فإنه يبعدها في التصوير ، ولهذا يبقى التصوير شكليا من حيث موضوعاته وتصويراته ، إذا قارناها بالفنون الرومانتيكية الأخرى مثل الموسيقى والشعر .

Ibid : p. 800.

(٨٦)

Ibid : p. 801.

(٨٧)

Ibid : pp. 801-802.

(٨٨)

وحين ننظر للأعمال الفنية التصويرية التي تقدم المحيط الخارجي للانسان مثل الجبال والوديان والأنهار والأشجار ٠٠ الخ ، التي وقع عليها مرارا اختيار أشهر الرسامين كموضوعات للوحاتهم ، فاننا لا نتوقف عند تلك الموضوعات ذاتها ، أى لا نتأمل النهر بوصفه نهرا ، وانما نتأمل الحياة والنفس اللتين كانت وراء تصميمه وتنفيذه الذاتي . فالفنان لا يقدم لنا نسخة طبق الأصل من النهر ، وانما يقدم ذاته والجانب الحميم فيها ، ولهذا فان استخدام الفنان لهذه الموضوعات ، هو استخدامها كوسيط للتعبير عن الذاتي الذي يلعب الدور الرئيسى فى فن التصوير . ويتضح هذا فى اختيار الفنان للألوان (٨٩) ، ولذلك يتميز التصوير عن العمارة والنحت ويقترب أكثر من الموسيقى ، ولهذا فهو يشكل مرحلة وسطى بين الفنون التشكيلية والفنون الصوتية ، لأن التصوير يشكل مرحلة ضرورية فى التطور من النحت الى الموسيقى ، لأن النحت كان يستبعد اللون ، ويبقى على تجريد الهيئة الحسية ، ولكن النحت يحتفظ بالأبعاد المكانية الموجودة فى الطبيعة (*) ، على حين يستبعد التصوير أحد الأبعاد الثلاثة ، ويبقى على بعد السطح المستوى فقط ، وذلك لـ استخدام ظاهر الواقع الخارجى فى اظهار الجوانب الروحية والداخلية ، لأنه لو مثلت الموضوعات بنفس الكلية المكانية الموجودة فى الواقع ، فانه يصير لها وجود مستقل ، لا يخاطب الروح ، ويتيح استخدام التصوير للسطح المستوى أن يعبر عن الفروق الخاصة الدقيقة ، وهذا يقتضى استخدام مواد أكثر تنوعا مثل الضوء Light وهو من أهم العناصر الفيزيائية التي يستخدمها التصوير ، بينما النحت والعمارة يستخدمان المادة الثقيلة (٩٠) ، والضوء فى شفافيته هو نقيض المادة الثقيلة التي تبحث عن وحدتها . وعن طريق الضوء ، تغدو الطبيعة لأول مرة ذاتية ، ويضفى عليها الطابع المثالى ، والضوء هو الوسيلة التي تستخدمها الطبيعة كي تجعل الأشياء مرئية بصفة عامة ، والفرق بين استخدام فن التصوير للضوء ، وبين استخدام الطبيعة له ، وهو أن التصوير لا يدع الأشياء مرئية وفق فعل خارجي (كما هو الحال فى فن النحت والعمارة) ، وانما وفق فعل ذاتي للتعبير عن الانا الداخلية ، فالفنان يستخدم الضوء والظل

Ibid : p. 804.

(٨٩)

(*) يشير هنا الى الوشائج القوية التي تربط بين العمارة والنحت ، وتفصل فى الوقت نفسه بين العمارة والتصوير ، فالاعمال النحتية فى حاجة الى العمارة ، لكي توضع فيها ، بينما الاعمال التصويرية لا تحتاج الى العمارة ، لانها لا تحتاج الا الى جدار ، ولهذا كان الغرض البدائى من التصوير هو تغطية الاسطح الجدارية العارية .

(٩٠)

Ibid : pp. 807-808.

Bright and Dark والمنير والمعتم Light and Shedow بدرجات مختلفة (٩١) ، لكي يكون من خلالهما اللون ، وهو أدواته في اظهار الداخلى ، فأى لون هو درجة من درجات التعتيم والاضاءة ، فالنور أو الضوء بما هو كذلك عديم اللون فهو اللا تعين Indeterminancy ، أما اللون فهو شيء معتم بالنسبة الى النور ، والفنان يستخدم اللون في تكوين الشكل والبعد وملامح الوجه ، والتعبير أى يستخدمه في تقديم كل ما هو حسي الى أقصى درجات الحسية ، وكل ها هو روحى الى أقصى درجات الروحية لدى الانسان ، لذلك فان اهمال التصوير للبعد الثالث في المكان هو مقصود لكي يستبدل الواقعية المكانية الخالصة بمبدأ اللون ، وهو مبدأ أسمى وأغنى في قدراته (٩٢) .

والتعبير التصويرى يتضمن بعدين في وقت واحد ، فهو يعبر تعبيرا مثاليا ، حين يعرض الكلى والعام ، ويعبر تعبيرا فرديا حين يعبر عن الجوانب الخصوصية ، وتعتبر رسوم التمهيدية Raphael's Cartoons رفاثيل عن ذللك خير تعبير ، فأعماله تحتوى الجانبين المثالى الكلى والفردى الخاص معا ، وحين يتناول التصوير الجوهري الكلى ، فانه يظهره فى شكل الذاتية الفردية (٩٣) ، والتصوير يستخدم الظاهر الى أقصى حد ، لأنه العنصر الرئيسى له ، ولذلك تسمى عملية اصفاء الطابع الظاهرى الخالص Pure Appearance التى تتيح تأمل الفروق الدقيقة فى الأشياء ، ولا بد أن يراعى الفنان فى تصويره للأشياء انسجام جميع التفاصيل . بحيث تبدو وكأنها تيار ينبثق من منبع واحد مشترك ، وهذا يقتضى أن يمتلك الفنان مهارة فنية فائقة (٩٤) .

وتظهر فى فن التصوير ، بصورة رئيسية ، روح الشعوب والبلدان والعصور والأفراد ، وذلك من خلال اختيار الموضوعات وروح التصميم ، ومعالجة الألوان Treatment of Colours واستخدامها ، ولذلك يمكن عن طريق فحص أى لوحة من جانب الخبير أن يعرف العصر والشعب الذى تنتمى اليه ، لأن فن التصوير ينطوى - دائما - على طرق وعادات ذاتية خاصة بالعصر والشعب والفنان ذاته أيضا (٩٥) .

Ibid : p. 809.

(٩١)

Ibid : p. 810.

(٩٢)

Ibid : p. 812.

(٩٣)

Ibid : p. 812.

(٩٤)

Ibid : p. 813.

(٩٥)

السمات الخاصة لفن التصوير

Particular Characteristics of Painting

إذا كان فن التصوير من طبيعة رومانتيكية ، فإنه يجب أن نتساءل: ما هو الأصلح والأنسب للتمثيل التصويرى من بين عناصر هذا المضمون الرومانتيكى الغنى ، فليست كل عناصر المضمون الرومانتيكى صالحة ، ويمكن تمثيلها فى فن التصوير ، فهناك بعضى الموضوعات ينفرد فن الموسيقى والشعر بالتعبير عنها ، وهى الموضوعات الباطنية العميقة من حياة الروح التى لا يمكن التعبير عنها من خلال الخارج ، فالتصوير يتميز عن باقى الفنون الرومانتيكية فى كونه قادرا على التعبير الخارجى عن الجوانب الداخلية ، لأنه قادر على إقامة جسر بين الداخل والخارج ولهذا كان مضمونه هو الجوانب الخصوصية الشخصية البارزة التى تبرز داخلية الشعور بصفة عامة ، وداخلية العواطف بصفة خاصة (٩٦) .

والمجال الرئيسى الذى استمد منه فن التصوير موضوعات هو المجال الدينى ، لأنه يتفق مع مضمون صورة الفن الرومانتيكى بشكل عام ، ولأنه يقدم المضمون المثل بالمعنى المجدد للكلمة الذى يظهر فى تصالح النفس الذاتية مع الله ، وهذا ما يتفق مع ما يريد فن التصوير أن يقدمه ، ويلائم الطبيعة النوعية لفن التصوير (*) .

والموضوعات الدينية التى تناسب فن التصوير هى الموضوعات التى سبق الإشارة إليها ، أثناء الحديث عن صورة الفن الرومانتيكى ، حين تحدثت عن قصة الغداء ، وصور الحب المختلفة ، أى الحب الالهى ،

Ibid : p. 614.

(٩٦)

(*) ولكن هذا لا يعنى أن فن التصوير فى عصره المسيحى ، لم يتناول موضوعات اخرى ، فواقع الرسم المسيحى فى عصر رافائيل ، وكوريجيو Correggio (١٤٨٩ - ميثولوجى) ، وروبنز Rubens (١٥٧٧ - ١٦٤٠) (وهو فنان هولندى من أشهر لوحاته تغليب القديس بطرس) ، وقد استخدم موضوعات اسطورية ، اما لذاتها ، أو لتمثيلها حكايا Allegorically ، وقد وصف جوته هذا الاتجاه ويعلق هيجل على استخدام فن التصوير فى العصر المسيحى لموضوعات من الميثولوجيا الاغريقية حسب مفاهيم القدامى وروحهم ، وكذلك مشاهد من الحياة الرومانية قائلا : « ان الماضى لا يمكن أن يرد الى الحياة ، وأن الطابع النوعى للمقديم لا يتفق كل الاتفاق مع مبدأ التصوير » ولهذا فإن على الرسام أن لا يأخذ الموضوعات القديمة كما هى ، وإنما يكيفها ويجرى عليها تعديلا جنريا ، بحيث نتولد عنها مشاعر أخرى مغايرة لتلك التى تتولد عن آثار الفن القديمة .

See : Hegel : op. cit., pp. 814-815.

والحب في صورته البشرية ، والواقع ان هيجل يكرر هنا ما سبق أن ذكره - في تاريخ الفن عن الصورة الرومانتيكية للفن - عن الطابع الانطولوجي والميتافيزيقي للحب الديني ، ودلالته في التعبير عن النفس الرومانتيكية ، التي ترى الجمال في صورة التطابق بين الداخل والخارج كما كان الحال في صورة الفن الكلاسيكي ولذلك يكرر هيجل - هنا - وصف المشاعر الداخلية العميقة المصاحبة للحب Love (٩٧) ويبرز فيه الجانب الروحي والعيني ، الذي يتيح لفن التصوير أن يصور هذه الموضوعات خارجيا ، فمثلا الحب الديني ، لا يوجد بصورة مجردة لا يمكن تصورها الا عن طريق ملكة الفهم ، وانما الحب الديني يظهر من خلال أفراد معينين لهم وجودهم الخاص ، وبالتالي فان تصوير هؤلاء الأشخاص ، يجعل الحب - هذا المضمون الروحي - يتخذ شكلا بشريا وواقعا وجسمانيا ، ولا يقدم في صورة عالم روحي محض (*) ولهذا نجد أن الأسرة المقدسة Holy Family ولاسيما حب مريم العذراء لطفلها الموضوعي المثال للتصوير بوصفه فنا رومانتيكيا ، واذا كان فن التصوير لا يستطيع أن يصور الله ، لأنه فكرة مجردة ، فانه يتخذ من المسيح موضوعا للتعبير الأساسي عن الحب ، ولأن المسيح يمثل الألوهية من خلال ذاتية بشرية ، ولأن الدلالة المزدوجة بوصفه انسانا واقعا ، يختلف عن البشر في سموه ونبله ، ويجعل تمثيل الروح يبدو تمثيلا في حضان البشرية ، وليس منفصلا عنها . ولكن لابد من تصويره وقد انعتقت من الوجود المباشر العارض بوصفه فردا معينا ، ولابد أن يتبدى في أسمى تعبير عن الألوهية يمكن أن يعطيه فن التصوير (٩٨) .

ومن الموضوعات التي اقتبسها فن التصوير من حياة المسيح ، تصوير طفولته ، بحيث تعبر بساطة الطفل وبراهته عن سموه ، وهذا ما نجده في لوحات رافائيل التي تمثل المسيح طفلا ، وبخاصة في لوحة

Ibid : p. 816.

(٩٧)

(*) حين يتناول فن التصوير موضوع الحب في شموله البسيط ووحدته ، أي في الله ، فانه يتناول الله كما يتجلى في المفهوم المسيحي ، فلا يتناوله بشكل مجرد ، وانما يخلق عليه هيئة بشرية ، وهذا يعني أن التصوير مرغم على استخدام التشبيه Anthropomorphism ويعتقد هيجل ان يان فان آيك Van Eyck (١٢١٠ - ١٤٤١) وقد وصل الى درجة الكمال في تصويره لله الاب في اللوحة المعلقة فوق مذبح كاتدرائية جاند .

Ibid : p. 819.

(٩٨)

جماليات - ٣٥٣

المادونا *Madonna* (*) *Sistine* الموجودة في درسدن *Dresden* ، والتي قدم فيها تعبيراً طفولياً رائع الجمال ، ونلتقط تفتح الالهى الى جوار البراءة (٩٩) وبالإضافة الى هذه الموضوعات ، توجد موضوعات أخرى ، مثل القديس يوسف ، والقديس يوحنا والرسل والشهداء ، والتقوى والصلاة ، ولهذا تطالعنا في الحقب المتقدمة من فن التصوير ، وجوه تحمل آثار العذاب ، رغم أنها صورت في شكل صور شخصيته *Portrait* ، ونستشف خلال هذه الوجوه نفوساً تقيّة كرسيت حياتها للصلاة والعبادة ، وهذا ما نجده في لوحات الألمان والهولنديين القدماء ، مثل لوحة كاتدرائية كولونيا *Cologne Cathedrel* التي تمثل الملوك وهم يتلون صلاة التعبد ، وتوجد لوحات أخرى تمثل بعض الناس الذين تظهر لنا تقواهم الداخلية العميقة ، ولوحات أخرى تصور من لا يتذكر الكنيسة سوى يوم الأحد من كل اسبوع ، واستطاع الايطاليون تجاوز الألمان والهولنديين في فن التصوير ، لأنهم صوروا ثناغم الوجه وتعبيره عن داخلية النفس العميقة (١٠٠) ، ويرى هيجل أن اللوحات التي تعبر عن أعماق النفس ونبها الروحي من خلال الوجه ، أفضل وأعمق من اللوحات التي ركزت على تصوير مشاهد الجلد والتعذيب التي تعرض لها الشهداء ، لأنها ركزت على الألم الجسدى والحسى ، ولم تركز على المعاناة الروحية العميقة في التواصل نحو الله ، وهذه هي المظاهر الرئيسية للمثال الروحي المطلق ، الذي كان يشكل المضمون الأساسى للتصوير الرومانتيكى ، التي استلهم من خلاله التصوير أنجح آثاره وأشهرها ، بالإضافة الى هذه الدائرة الدينية التي ينهل التصوير موضوعاته منها ، توجد دائرتان أخريان هما دائرة الطبيعة ودائرة الحياة البشرية ، فاذا كان المصور قد لجأ للموضوعات الدينية لتصوير داخلية النفس ، والتعبير عن حضور الحب في المطلق (سبق أن ذكرت في هذا البحث ، الى أن المقصود بالمطلق عند هيجل هو الانسان في سعيه من المتناهي الى اللامتناهي) ، فان الفنان قد لجأ الى دائرة الموضوعات الطبيعية مثل الجبال والتلال وضيء القمر ، ليصور أيضاً الجوانب الداخلية للمواطن التي تجيش بها نفسه ، فالمتأمل في هذه اللوحات ، يجد أن الفنان لا يركز على الطبيعة كما هي ، والا صار الفن

(*) كلمة مادونا *Madonna* ، مصطلح يستخدم في العصور الوسطى ، ويشير الى السيدة مريم العذراء ، وتعنى الكلمة جغرافياً : سيدنى (انظر ستيس : فلسفة هيجل ص ٦٤٦) .

Hegel : op. cit., p. 828,

(٩٩).

Ibid : p. 828,

(١٠٠)

محاكاة ، وانما لأن أوضاع العالم الخارجى. الطبيعى تثير فى الحياة العاطفية ميولا ونوازع مختلفة (١٠١) . بمعنى أن الفنان هنا يستجيب لنداء الطبيعة الموجه الى النفس والعواطف ، فعمق البحر وهدهده وثورته، تماثل أحوالا فى النفس ، ويكون لها صدى أيضا . ولهذا فالطبيعة مجرد وسط يصبح مصدرا لموضوعات الفن . والفنان حين يلجأ للطبيعة ، فانه يستجيب لمهمة الفن ، وهى تمثيل على أنه واقع ، بحيث يمكن للانسان ادراكه ، واضفاء الطابع الانسانى على الموضوعات المختلفة المحيطة به . فالفنان يبحث فى هذه الظواهر اليومية عن مضمونه . ويرد هيجل فى هذه النقطة على الزعم القائل أن تصوير الطبيعة والحياة اليومية فى الفن ، يوقعه فى موضوعات مبتذلة ، وليست جديرة باهتمام الانسان ، بأن هذا الرأى يرجع الى تدخل ذاتية الانسان ونشاطاته المتعددة فى أحكامه ، بمعنى أن انفصاله الاجتماعى أو الحياتى أو النفسى عن موضوعات هذه الأعمال الفنية هو الذى يبرر حكمه ، بينما تكمن قيمة هذه الأعمال ، فى أنها تجذب انتباهنا الى موضوعات لا تقع تحت ادراكنا فى الواقع اليومى. أو نمر عليها مرور الكرام ، وقد عبر عن هذا المعنى « جوته » حين بين أن تذوقه لأعمال فن التصوير جعلته يلتفت الى أشياء كثيرة نراها فى الواقع ، ولم يكن يلتفت اليها ، فحين دخل منزلا لأحد أصدقائه شعر أنه يرى لوحة حية ، لأنه رأى فيها المفردات المختلفة التى كان يستخدمها أحد المصورين وهو فان اوستاد Ostade (١٦١٠ - ١٦٨٤) (وهو رسام هولندى اخص بتصوير مشاهد الحياة اليومية داخل البيوت) (١٠٢) . ولهذا فلا يمكن أن تبدو الموضوعات المستمدة من الطبيعة أو الحياة البشرية فى اللوحات أقل من الموضوعات الدينية ، لأن ما يتحكم فى هذا هو قدرة الفنان وطنيقته فى رؤيته للأشياء وتصورها وتصميمها ، فالفنان حين يقدم لنا موضوعا ، يبدو لنا - هذا الموضوع - وكأننا نرى شيئا جديدا ومختلفا عما نراه ، لأننا لا نولى اهتماما - فى الحياة الواقعية - لجميع تفاصيل هذه الأوضاع والألوان التى تتبدى فيها ، بالإضافة الى أن الفنان يبحث فى هذه لموضوعات حياة جديدة من نفسه ، فهو يقدم موضوعاته من خلال حبه وذكائه وروحنه (١٠٣) .

Ibid : p. 831.

(١٠١)

Poetry and Truth الحقيقه والشعر Foethe عن هذا فى كتابه

See :-Hegel : op. cit., p, 849,

Ibid : p. 836.

(١٠٢)

خصائص المواد الحسية في فن التصوير :

يستخدم التصوير المنظور الخطي **Linear Perspective** ، لأنه المجال الذي يتحرك فيه هو السطح فقط ، ولا يستطيع أن يقدم أشخاصه بجانب بعضها البعض مثل النحت القديم ، ويساعد السطح فن التصوير في إبراز العلاقات بين الأشخاص من جهة ، وبين المناظر الطبيعية والمباني وترتيب الغرفة الداخلي من جهة ثانية . وإذا كان التصوير لا يستطيع تقديم المسافات الفعلية الواقعية على نحو ما يفعل النحت ، فإنه إذا أراد أن تبدو الأشياء بعيدة رسمها بحجم أصغر ، وهو يخضع في هذا التصغير لقوانين بصرية ، قابلة للتحديد رياضيا كما يمكن التحقق من صحتها في الواقع الطبيعي (١٠٤) . ولكن الأشياء لا تختلف حسب المسافة التي تفصل بينها وبين البصر فحسب ، بل بشكلها أيضا وتخطيط اللوحة المبدئي **Draughts Manship** هو الذي يعين حدود المسافات الفاصلة بين الموضوعات ، وكذلك الشكل الفردي لكل موضوع ، ويحكم التخطيط والتصميم قوانين الصواب والدقة التي تنطبق على الموضوعات الخارجية ، ولا تنطبق على التعبير الروحي ، ولهذا فإن التخطيط أو التصميم يؤلف القاعدة الخارجية لفن التصوير (١٠٥) والـنصر الرئيسي في التصوير هو التلوين **Colouring** لأن عن طريقه تكتسب المسافة والشكل كامل مدلولهما وتمثيلهما الحقيقي بفضل اختلاف الألوان بين الموضوعات وإذا كان التخطيط يمثل العنصر المجرد في التصوير ، فإن روح الفنان وسماته المميزة تظهر من خلال الألوان التي يستخدمها ، والكيفية التي يتناولها بها فالألوان هي التي تجعل الأشياء تبدو وكأنها محبوبة بنفس وحياة . وتختلف مدارس الرسم التصويري **Schools of Painting** في امتلاك حس التلوين ، فنلاحظ - على سبيل المثال - أن الهولنديين قد دللوا على براعة فائقة في استخدام الألوان ، ويفسر هيجل ذلك ، بأن الهولنديين كانوا يعيشون بجوار البحر ، وكان أمامهم أفق ضبابي ، فزاد ميلهم الى أن يتحرروا منه بدراسة اللون الزاهي ، وتفاعلاته المختلفة ودرسوا أيضا انعكاسات الضوء ، حتى جعلوا إبراز الألوان والضوء هي مهمة الفن الأولى (١٠٦) .

ان الأساس المجرد لكل لون هو النور والظلام **Light and Dak** فالدرجات المختلفة بينهما هي التي تعطينا الألوان ، فمثلا التعارض بين

Ibid : p. 837.

(١٠٤)

Ibid : p. 838.

(١٠٥)

Ibid : p. 839,

النظر : (١٠٦)

الأبيض والأسود هو تعارضى بين النور والظل ، ولذلك فإن النور والظلام هو أساس الرسم التصويرى ، لأنهما هما اللذان يتيحان امكانية تحديد المسافات والفروق بين المستويات ، وتحديد حدد الموضوعات ، أى إبراز الشكل الحسى بما هو كذلك ، ويستخدم الفنان النور والظلام ليصل الى التجسيم Modelling ، ولا سيما فى فن محفورات النحاس . والكيفية التى يستخدم بها الفنان النور والظل مرتبطة أساسا بطريقة الاضاءة التى يأخذ بها . فالضوء الطبيعى من نور الشمس أو القمر ، أو الشموع ، كل منها له دلالة مختلفة . ولكن متى يلجأ الفنان الى استخدام اضاءة خاصة فى اللوحة ؟ ولا يستخدم النور الطبيعى ؟ يلجأ الفنان الى ذلك اذا أراد أن يضيف على عمله طابعا دراميا ، فيبرز بعض الوجوه ويأورى غيرها ، لأنه فى هذه الحالة فان الرسام لا يقنع بضوء النهار العادى ، فيستخدم اضاءة خاصة قادرة على إبراز الاختلافات التى يريدتها ، والتى تبرز الجوانب الروحية فى العمل الفنى (١٠٧) ، والتصوير لا يعبر عن النور والظلام فى تجربتهما المحض ، بل بواسطة اختلافات لونية ، فالنور والظل يجب أن يلونا ، وينطوى اللون - هو الآخر - على تعارض بين الفاتح Lightness والغامق Darkness اللذين يؤثر كل منهما فى الآخر ، فيضعفه أو يقويه . فالأحمر والأصفر مثلا ، أفتح Brighter من الأزرق (*) واللون يظلب عليه الطابع الفاتح أو الغامق حسب الوسط الذى يمر فيه ، وكل لون هو ثمرة تركيب من ألوان متعاكسة ، بدرجات مختلفة ، والألوان الأساسية هي الأزرق والأحمر والأصفر والأخضر (١٠٨) . ولكل لون دلالة مختلفة ، سيطرت على استخدام الفنانين له بالسلب أو بالايجاب ، فمثلا الأزرق يماثل الطريقة الهادئة المتبصرة الناعمة فى التعامل مع الأشياء ، أما الأحمر فيرمز الى المبدأ المذكور الملكى السائد ، ويرمز الأخضر الى اللامبالاة والحياد . ولهذا فطبقا لرمزية الألوان ، تلبس مريم العذراء ، حين تمثل جالسة على عرش بوصفها ملكة السماء رداء أحمر ، بينما تلبس آخر أزرق حين تمثل كام (١٠٩) . وكل الألوان الأخرى هي درجات مختلفة من الألوان الأساسية الأربعة ، ولذلك لا يمكن أن يعتبر البنفسجى لونا ، لأن مشتق من لون أساسى هو الأزرق . ويقوم فن التصوير على أساسى التناغم بين الألوان ، وأن يركب الألوان على

Ibid : p. 840.

(١٠٧)

(*) اعتمد هيجل فى تحليله للألوان على ما قدمه جوته بهذا المصدر فى كتابه نظرية الألوان (Goethe's Theor of Colour) .

Hegel : op. cit., p. 841.

(١٠٨)

Ibid : p. 842.

(١٠٩)

نحو لا تتعارض فيما بينها ، وحين يتقيد الفنان بقواعد الألوان يصل إلى تحقيق الكمال في تمثيل شكل الموضوعات ، وألوانها الفعلية ، وهذا ما نجده في أعمال الفنانين الهولنديين ، فيقدم بريق الفضة والذهب ووميض الأحجار الكريمة كما فعل فان آيك Van Eyck ويرى هيجل أن الألوان تشكل كلية متناسقة ، ولهذا فلا يجوز أن ينقص أى لون أساسي (وبالطبع ان حديث هيجل هذا لا ينطبق على الأعمال الفنية المعاصرة ، فمثلا قدم بيكاسو أعمالا فنية رائعة من خلال استخدام درجات لون واحد فقط ، هو اللون الأزرق ، وتطلق على هذه المرحلة اسم المرحلة الزرقاء) ، والرسامون الايطاليون والهولنديون القديما قد تقيدوا حبدأ نظام الالوان وانسجامها ، ولهذا نلتقى في لوحاتهم بالالوان الأساسية الاربعة ، ولكن لا بد أن تقدم الالوان بشكل يوجي للعين بالهدوء والتصالح ، وقد استخدم الهولنديون الالوان الرئيسية في نقائهم واشراقها المحض ، مما زاد من حدة التعارض بينها ، وزاد من تحقيق التناغم والانسجام (١١٠) وما يريد أن يركز عليه الفنان يقدمه من خلال الالوان الرئيسية ، بينما الموضوعات الثانوية تقدم من خلال الالوان المزجية Mixed Colours (١١١) وتختلف درجة اللون تبعا للمنظور الخطى الذى يبرز الفرق فى الحجم بين خطوط الموضوعات فدرجة اشراق اللون مرتبطة بالمسافة والمنظور الجوى ، بمعنى أن درجة وضوح اللون ترتبط ارتباطا مباشرا بعلاقته بالضوء ، فمثلا الوجه الذى يبدو فى الظل Shadow لا تكون ألوانه مشرقة وانما عليها درجة من درجات التعتيم Dark ومن أصعب الموضوعات التي يقابلها الفنان هي تلوين الجسم البشرى ، ويرى هيجل أن الالوان الزيتية هي الأصلح لذلك (١١٢) ، والحقيقة أن سبب تركيز هيجل على أهمية الالوان فى فن التصوير ، هو أنها تحدث سحرا ، يتجلى بصورة رئيسية فى الجوانب الروحية التي تظهر لنا من علاقة الالوان ببعضها ، وكأننا ننتقل من عالم التصوير الى عالم الموسيقى ، وهذا ما نجده فى أعمال ليوناردو دافنشى Lenoardo da.Vinci (١٤٥٢ - ١٥١٩) ، الذى نتوغل فى أعماله الى أعماق الظلال ، رغم أنه يتركها منيرة بحكم شفافيتها ، ويصل من خلال المتدرج فى التلوين الى النور الأكثر اضاءة (١١٣) .

يتناول هيجل - بعد ذلك - دور ذاتية الفنان فى خلق الأعمال الفنية ، فالفنان لا يتقيد بقواعد المنظور الخطى تماما ، والا تجول عمده

Ibid : p. 843.

(١١٠)

Ibid : p. 844.

(١١١)

Ibid : p. 846.

(١١٢)

Ibid : p. 848.

(١١٣)

الى علم الهندسة ، ولأن حس التلوين لا يرتبط بقاعدة معينة ، بقدر ما يرتبط بكيفية خاصة في رؤية وتصور الفروق والدرجات اللونية التي تخضع لخيال الفنان وقدرته على الابتكار . وبحكم اضعاف هذا الطابع الذاتي على الألوان ، فان الفنان يرى عالمه وفق رؤيته للعالم ، ولهذا يمكن أن نميز بين الفنانين على أساس تناولهم للألوان ومعالجتهم اياها في لوحاتهم (١١٤) .

٣ - - - -

التطور التاريخي لفن التصوير (*)

Historical Development of Painting.

ان أهمية دراسة التطور التاريخي للتصوير ، تكمن في أنه يتيح لنا فرصة دراسة الأعمال الفنية دراسة عميقة ، ويمكن عن طريقه فهم المقصود من مضمون فن التصوير ، واعداد المواد ، ومراحل التصميم ، لأنها تتبدى في تاريخ الفن بشكل عيني ، ولا يتوقف هيكل عند المراحل المختلفة لتطور فن التصوير ، وانما يكتفى بالإشارة الى ثلاث صور رئيسية هي : الرسم (التصوير) البيزنطي ، والتصوير الايطالي ، والتصوير الهولندي والألماني .

التصوير البيزنطي Buzantine Painting

ورث التصوير البيزنطي المهارة الغنية التي صاغها الاغريق ، ولهذا بقي هذا التصوير تقليديا في شكل الوجوه ، ونمطيا في الأشخاص وأشكال التعبير ، كما أن التجسيم بواسطة النور والظل وانصهارها لم يبلغ شأنًا مرموقًا في التصوير البيزنطي ، لذلك لم يتطور المنظور الخطي لدى البيزنطيين ، ولم يتطور أيضا فن تشكيل المجموعات الحية ، وذلك لأن التصوير البيزنطي حرص على تصوير نماذج مسبقة ثابتة ، وتقييد بأنماط تعبير متوارثة ، ولهذا تحول التصوير البيزنطي الى مجرد

Ibid : p. 849.

(١١٤)

(*) يرى هيجل أنه لا يمكن دراسة التطور التاريخي لفن التصوير دراسة نظرية بمعزل عن الأعمال الفنية الحقيقية التي تجسد وتشخص هذه الدراسة ، ولهذا فان رؤية هيجل ان تكون كاملة الا اذا كان المرء مطلعًا على اللوحات والأعمال الفنية التي يشير إليها ، وكنت اود أن اضيف هذه اللوحات الى هذه الدراسة ، ولكنني سأكتفي بذكر المراجع المختلفة التي تحوى هذه اللوحات التي يشير إليها هيجل ، ان يريد الاستزادة والاستفادة من احاديث هيجل عن فن التصوير . See : Hegel : op. cit., p. 889.

حرفة غربية عن الحياة والروح وانتشرت ضوء الرسم البيزنطي في
إيطاليا (*) .

التصوير الايطالى Itelian Painting

يقدم التصوير الايطالى طابعا آخر من الفن ، لأنه قدم المضمون
الدينى المقتبس من المهددين القديم والجديد ، ومن حياة الشهداء
والقديسين ، واقتبس موضوعاته أيضا من الميثولوجيا الاغريقية ، لكنه
نادرا ما كان يصور نماذج من التاريخ القومى أو الحياة اليومية ، كما كان
يفعل الفن الهولندى ، الذى استمد روعته من تصوير مشاهد الحياة
الواقعية ، وأهم اسهامات التصوير الايطالى تتضح فى تصميماته والاعداد
الفنى للموضوعات الدينية الذى يتمثل فى ادخال الواقع الحى للحياة
الروحية والجسمية الى موضوعات الفن . ويقول هيجل : ان التصوير
الايطالى يذكرنا بالموسيقى الايطالية الالية التى يصور كلاهما نغم النفس
المحبة (١١٥) . والطابع الروحى العميق الذى نجده فى التصوير الايطالى
ترزاريما Terza-Rima والكانزونات Conzone (١١٦) والسونتيات
Sonnets (١٣٠٤ - ١٣٧٤) ، ولدى دانتي Dante (١٢٦٥ -
١٣٢١) فالمضمون واحد فى كل الفنون الثلاثة ، والتصوير الايطالى
لم يصل الى هذا دفعة واحدة ، وانما مر بمراحل عديدة ، فبعد الرسم
البيزنطى تخلى الايطاليون عن الطراز الحرفى فى التصوير الذى أشاعه
البيزنطيون ، وظهر الابتكار فى أعمالهم ، ولكن لأن الموضوعات التى
يتحركون فيها محدودة ، فكانوا يركزون على إبراز سمات الوقار والعظمة
الدينية فقط . ويعبر عن المرحلة الأولى دوشيو Duccio (١٢٦٠ -
١٣١٩) الذى كان له أثر كبير فى التحرر من التقاليد البيزنطية فى فن
التصوير . أما الاستقلال عن الفن الاغريقى فقد حققه جيوتو Giotto

(*) استشهد هيجل بفقرات طويلة من كتاب فن. رموهر Rumohr أبحاث

ايطالية للتدليل على صحة آرائه . See : Hegel : op. cit., p. 872.

(١١٥) ويقول هوراس أيضا فى تشبيه التصوير بالشعر : الشعر يشبه التصوير :

Horace : Ars Poetica : « Poeliry i slike painting ».

(١١٦) الكانزون Canzone فى الايطالية هى قصيدة غنائية صغيرة .

(١١٧) السونتيات Sonnets من الايطالية ، ومفردها سونيتو : وهى قطعة

شعرية من أربعة عشر بيتا من الوزن الاسكندرانى ، مؤلفه من رباعيتين وثلاثيتين ،
وقوافيها ذات قواعد خاصة وثابتة .

(١٢٩٩ - ١٣٣٧) ، الذي يعتبر رائد فن التصوير الحديث ، فقد عدل بنخط تحضير الألوان الذي كان معمولاً به في عصره ، كما عدل نمط التصميم والتنفيذ ، واختار موضوعات جديدة ، ولذلك يعتبر جيوتو (١١٨) هو الذي وجه التصوير نحو الحاضر والواقعي (١١٩) ، واختلف من أعمال هذه المرحلة من التصوير الايطالي ذلك الجلال القدسي الذي كان يهيمن على الطور السابق من فن التصوير ، وبدأت تظهر الموضوعات الدنيوية الى جانب الموضوعات الدينية .

وهكذا استيقظ حب المناظر الطبيعية كخلفية للوحات ، وكذلك المناظر العامة للمدن الكنائس والقصور ، وبدأت الصور الشخصية تحتل مكاناً بارزاً في اللوحات التي تمثل أوضاعاً ومواقف دينية ، وصار الفنانون يستخدمون بمزيد من الحرية سمات الحياة العائلية والمدنية في لوحاتهم ، وحدثت تصالح بين الروحي والخارجي ، وأصبحت مهمة الفنان هي تحقيق التوافق والتناغم بين الجوانب الداخلية العميقة لتدين النفس ووقارها مع حس الحياة الحاضرة للأشخاص والأشكال ، ومن أفضل من حقق هذا في أعماله هو ليوناردو دافنشي ، فهو الذي تفوق على جميع المتقدمين عليه في دراسة الجسم والنفس البشرية ، وكذلك رفايل Raphael (١٢٠) .

الرسم الهولندي والألماني : Flemish and German Painting

يجمع هيجل للتصوير الهولندي والألماني ، لأنه يرى أن هناك صلة قرى قائمة بينهما ، وأنهما استطاعا أن يتحرروا من الأشكال الفنية الفنية الجاهزة والنمطية ، وأن الألمان والهولنديين تمكنوا من بلوغ التصالح الديني الذي يقوم على التوفيق بين متطلبات الكنيسة ورسالة الفن الدينية ، وبين مبدأ الجمال الحر الذي كان وراء إبداعهم لتلك اللوحات الفنية . ومن أهم المصورين الهولنديين نجد فان آيك وبان آيك Eyck اللذين يعدان اليوم مبتكري التصوير الزيتي ، أو على الأقل هما المصوران اللذان جودا تلك الطريقة بمنتهى الدقة ، وظهرت قدرتهما في رسم الخطوط ، وتمثيل الأوضاع والشخصيات ، والتمييز بين

(١١٨) الستانزات : Stanzas مجموعة أبيات ذات معنى كامل :

See : Hegel : op. cit., pp. 873-874.

Ibid : pp. 875-876.

(١١٩)

Ibid : p. 881.

(١٢٠)

الدأخلى والخارجى ، وفى أشراق الألوان وحرارتها وتناغمها ، ولكن إذا قارنا بين التصوير الهولندى والتصوير الايطالى ، سنجد أن الجانب الدينى والروحى أعمق لدى الايطاليين منه لدى الهولنديين ، لأن الهولنديون اهتموا بتمثيل شؤون الحياة اليومية (١٢١) .

أما الألمان فقد عالجوا الموضوعات الدينية بمهارة فائقة أيضا ، وعبروا عن الجوانب الروحية العميقة ، ويكمن اسهام التصوير الهولندى والألمانى فى الانصهار الكامل مع الدنىوى واليومى ، والارتباط معه ، وقد أدى هذا الى تطور فن التصوير نفسه ، ويرد هيجل سبب الانتقال من تصوير الموضوعات الدينية الى موضوعات الطبيعة والحياة المنزلية الى حركة الاصلاح الدينى فى هولندا ، حيث اعتنق الهولنديون البروتستانتية وطاروا طغيان الملكية الأسبانية ، ورغم هذا لا نجد هذه الموضوعات السياسية فى لوحاتهم ولكنهم أظهروا فى لوحاتهم طباعهم الصلبة ، وجميع أوضاع حياتهم ، ولهذا نجدهم يصورون نظافة مدنهم ومنازلهم ، وأدواتهم المنزلية وأعيادهم القومية .

واستطاع الهولنديون أن يقدموا الحرية ودقة التصميم وحب الأشياء العادية والصغيرة فى ابداعاتهم الفنية . وقد برعوا فى استخدام النور والظل ، وصوروا الحياة الريفية مشبعة بالمرح التفرى البرى ، ولذلك يعتبر الفن الهولندى أفضل وسيلة لمعرفة الانسان والطبيعة الانسانية ، لأن الفنان الهولندى كان على معرفة عميقة بهما (١٢٢) .

(ب) الموسيقى Music

ان الموسيقى فن ذو طبيعة خاصة ، تجعله أبعد الفنون عن قبول التعريفات والأوصاف ذات الطابع العام ، ومضمونها الروحى هو حركات عالم العواطف وأحداثه ، بمعنى أنه ترديد للذاتية ، ولهذا فهى أقرب للابهام واللاتعين ، وليس هناك على الدوام تطابق بين التنبؤيات الموسيقية وتنويعات عاطفية محددة ، أو تمثل بعينه أو فكرة (١٢٣) ، ولذلك فالقيمة أى الفكرة الموسيقية هى أساس العمل الموسيقى ، « وهى أصغر شكل لحنى يمكن ادراكه ، وهى عبارة عن وحدة أو خلية لحنية توحى

Ibid : p. 883.

(١٢١) مرجع سابق .

Ibid : p. 885

(١٢٢)

Hegel : Aesthetics , Vol. II, p. 891..

(١٢٣)

بمذلول معين ، ثم تُنمو وتتكاثر بفضل القوة الدافعة الكامنة فيها (١٢٤) ،
 ووظيفة الموسيقى كفن هي توصيل الحياة الباطنية الداخلية ، وتساعد
 في تمثيلها هو ذاتي ، وتحويل الموضوعى الى ذاتي ، بمعنى أن الموسيقى
 لا تفعل مثل الفنون التشكيلية التي تختار نمط التعبير الخارجى لتعبر
 به عن ذاتها ، وتجعل النمط الخارجى للفن قائم بحرية واستقلال ، بل
 ان الموسيقى تجرد الخارج - أى الأداة التي يستخدمها الفنان - من كل
 طابع موضوعى (١٢٥) ولقد بينت كيف أن التصوير يختزل أبعاد النحت
 المكانية ، وهى الطول والعرض والثقل والعمق الى السطح وحده ،
 والموسيقى قد نشأت من الغاء المكان ، فالمكان فى الفنون التشكيلية ساكن ،
 والجسم حين يهتز يتحرك ، ومن هذه الحركة يغير مكانه ويرتد الى حالته
 السابقة ، وهذا الاهتزاز ينتج الصوت وهو مادة الموسيقى (١٢٦) .
 وبواسطة الصوت تنفصل الموسيقى عن المكان القابل للادراك الحسى ،
 وتحتاج الى عضو آخر غير البصر وهو عضو السمع لتوصيل ابداعها ،
 ويعتقد هيجل أن السمع ليس من الحواس العملية ، وإنما من الحواس
 النظرية التى تتسم بطابع فكرى أكثر من البصر ، وهذا يعنى أنه وينبئنا ،
 مثل أرسطو بأن الأنغام أقدر من الألوان ، وأن السمع أكثر مثالية من
 الابصار ، اذ أنه فى الأنغام الموسيقية يتردد ويتجاوب النطاق الكامل
 لمشاعر وانفعالاتنا ، التى لا يكون موضوعها قد تحدد بعد (١٢٧) ، ويدل
 هيجل على ذلك بأن البصر يدرك الحسى ، ويستمر فى ادراكه ، بينما
 السمع لا يدرك الهيئة المادية الهادئة للأشياء ، وإنما يلغى المكان ، ويمكن
 الغاء المكان مرة ثانية عن طريق الاهتزاز ، وعن طريق هذا النفى المزدوج
 Double Negative المرتبط بالصوت (١٢٨) ، يصبح الصوت يعبر
 عن الحياة الداخلية ولا يرتبط بالأشياء المادية الجسمانية المرتبطة بالمكان
 ويتم نفى المكان عن طريق الآن ، وعن طريق الاهتزاز الذى يحدث
 الصوت (١٢٩) . ولذلك تعبر الموسيقى عن الحياة الداخلية ، وإذا
 تساءلنا عن طبيعة الحياة الداخلية التى يمكن ان تنقلها الموسيقى ، وتكون

(١٢٤) عزيز الشوان : الموسيقى - تعبير لغوى ومنطق ، الهيئة المصرية العامة
 للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ٤٤ .

Hegel : op. cit., p. 889. (١٢٥)

Ibid : p. 889. (١٢٦)

(١٢٧) جوليس بورتوى : الفيلسوف وفن الموسيقى ، ترجمة د. فؤاد زكريا ،
 الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ص ٢٢٩ .

(١٢٨) تحدث هيجل أيضا عن عملية نفى المكان Negating of Space فى كتابه
 فلسفة الطبيعة Philosophy of Nature فقرة ٢٥٧ .

مطابقةً للصوت ، فيمكن القول أنه اذا نظرنا للصوت بشكل موسيقي ، سنجد أن الصوت من طبيعة مجردة Abstract على عكس الحجر أو اللون وهي مواد الفنون التشكيلية ، فهي ذات طابع تشخيصي ، لأنه يمكن عن طريقها تقليد ما هو موجود في الطبيعة ، ولهذا فان موضوعات الفنون التشكيلية مستمدة من الواقع ، بينما موضوعات الموسيقى مستمدة من الحياة الداخلية الذاتية المجردة (١٣٠) ولذلك يقول هيجل : « ان المهمة الرئيسية للموسيقى ليست اعادة تكرار الصوت ، أو تصوير العالم الموضوعي نفسه ، ولكن في نهج معاكس تماما ، انها تصور حركات النفس العميقة ، والشخصية وتبرز روحها الواعية » (١٣١) .

صحيح أن الفن التشكيلي يستطيع أن يعبر عن الحياة الداخلية والصراعات التي تعصف بالنفس ، ولكننا نلاحظ أن الانسان في الفن التشكيلي يتأمل هذه الابداعات من الخارج ، وتحفظ اللوحة بالاستقلال والتمايز ، ولكن هذا التمايز لا يوجد في الموسيقى ، لأن مضمونها هو ذاتي نفسه (*) ، فهي لا تدل على مكان وإنما تدل على الحياة الداخلية (١٣٢) ، وعلى الرغم من أن الصوت ذو طبيعة ظاهرية خارجية ، الا أنه لا يظل حاضرا مستقلا مثل المكان ، وإنما هو يتلاشى ، فما أن تدركه الأذن حتى يخمد وينطفئ ، فالأصوات لا تجد صداها الا في أعماق أعماق النفس التي تتأثر به ، والحياة الداخلية التي تخاطبها الموسيقى هي التي تؤلف الجانب الشكلي من الموسيقى . ولذلك فان مضمون الموسيقى يختلف عن مضمون الفنون التشكيلية والشعر ، لأن هذه الفنون تعتمد في توصيل مضمونها على الأشكال التي تمثل الواقع الخارجي ، بينما الموسيقى تعتمد على تصورات وتمثلات روحية .

ما هي نظرية هيجل في الموسيقى وجمالياتها لديه ؟

إذا تساءلنا كيف يتناول هيجل الموسيقى ، وكيف يعرض نظريته عنها ، بوصفها من الفنون الرومانتيكية ، سنجد أنه يدرس الموسيقى من خلال ثلاثة محاور رئيسية : أولها : يدرس الطابع العام للموسيقى الذي

Hegel : Aesthetics, p. 890.

(١٢٩)

Ibid : p. 891.

(١٣٠)

Ibid : pp. 891-892.

(١٣١) مرجع سابق .

its content is what is subjective in itself .

Ibid : p. 891.

(١٣٢)

يميزها عن غيرها من الفنون الأخرى ، من خلال المادة التي يستخدمها فن الموسيقى كوسيط مادي لنقل الشكل الجمال الذي يعبر عن المضمون الروحي وهو الصوت ومدى تأثيره . وثانيهما : يقدم هيجل الفروق الخاصة بين الأصوات الموسيقية Musical Notes وتشكيلاتها Figurations من زاوية صيرورتها ، وتطورها في الزمن ، ومن زاوية شدتها النوعية الفعلية Temporal Duration (١٣٣) أو ما نطلق عليه الدوام الزمني المؤقت ، وثالثها : يدرس هيجل العلاقة بين الموسيقى والمضمون Content الذي تعبر عنه ، سواء كان هذا المضمون عواطف أو انطباعات وكيف تنقل الموسيقى هذا المضمون (*) .

يبين هيجل الطابع العام للموسيقى من خلال المقارنة بين الموسيقى والفنون الأخرى فيشير الى بعض السمات المتشابهة والمختلفة بين العمارة والنحت والموسيقى ، فالسمات المتشابهة بين العمارة والنحت والموسيقى تقوم على أساس علاقات ونسب كمية (*) بمعنى أن العمارة والنحت تخضع لنسب رياضية للعلاقة بين الأجزاء في العمل الفني ، ويتضح هذا بشكل جلي في الأبنية المعمارية التي تقوم على التوازي والتماثل والتناغم ، والبناء الموسيقي - في أي قطعة موسيقية - يخضع - أيضا - الى علاقات التماثل والتوازي التي تعتمد على نسب رياضية . هذا من ناحية التشابه ، أما من ناحية الاختلاف ، فإن النحت مثلا يعبر عن الطابق بين الداخل والشكل الخارجي ، وهذا التطابق ليس موجودا في الموسيقى ، لأن هيجل يرى أن الموسيقى من الفنون الرومانتيكية التي ينفصل فيها الشكل عن المضمون ، ولكن هذا الانفصال ليس موجودا في العمارة ، وإنما الانفصال يتأتى من طبيعة الموضوعات التي يتناولها كل من العمارة والموسيقى ، فالمضمون الروحي في العمارة - بوصفها فنا زمريا - يأخذ شكلا خارجيا في المكان كما يتصوره الخيال ، بينما الموسيقى تنفي المكان

Ibid : pp. 892-893.

(١٣٣)

(*) ورغم عمق التحليل الذي يقدمه هيجل عن الموسيقى ، إلا أنه يعتذر عن خيرته المحدودة بهذا المجال ، انظر ، ص ٨٩٣ من الترجمة الانجليزية ، ورغم أنه يستند في تحليله الى معرفة عميقة بالموسيقى ومصطلحاته الفنية ، إلا أنه يرى أن النقاد والموسيقيين المحترفين Practising Musicians هم وحدهم الذين يقدمون حديثا عيقا في هذا المجال ، لانهم يمتلكون معرفة دقيقة بقواعد التأليف الموسيقي ولديهم تمرس طويل بالأعمال الموسيقية (انظر هيجل ، ص ٩٢٠ من الترجمة الانجليزية) .

(*) انظر حول تفصيل هذه النقطة دراسة د. فؤاد ذكريا عن الايقاع بين الحياة والفن ، في كتابه « مع الموسيقى - ذكريات ودراسات » حيث أوضع السمات المتشابهة في الايقاع بين الموسيقى والشعر والعمارة والفنون الأخرى ، انظر ، ص ٦٦-٧٥ .

وتعبر عن المضمون الروحي عن طريق تمثيل الشعور والعواطف في هيئة أصوات لحنية ، والاختلاف بين الموسيقى والعمارة والنحت يتأتى من طبيعة المادة الوسيطة التي يصاغ منها العلاقات والنسب ، ففي العمارة تستخدم المادة الثقيلة في المكان ، بينما الموسيقى تتحرر من المكان ، بمعنى أن العمارة تشيد أبنيتها الضخمة ذات الأشكال الرمزية عن طريق الإدراك الخارجي ، بينما عالم الأصوات - السريع الزوال - يفوص إلى أعماق النفس عن طريق الأذن ويوقظ فيها مشاعر التعاطف (١٢٤) .

وإذا كان هيجل يرى أن أبعد الفنون من الموسيقى هو النحت ، فإن التصوير هو أقرب الفنون ، فعلى الرغم من أن النحت والتصوير يخضعان إلى سمة مشتركة بينهما ، وهي أن منهما يركز إلى أشكال طبيعية خارجية ، في تصوير المضمون الذي تعبران عنه ، فالنحت ، والمصور ، يقوم باضغفه الطابع الروحي Spiritual على الأشكال الطبيعية حتى يجعل كل من المضمون والشكل ينصهران في وحدة واحدة . بينما نلاحظ أن الموسيقى - يتلفه عن المصور والنحت - إذ لا يركز إلى الواقع الخارجي ، وإنما يبنى عمله الموسيقي على أساس الحياة الداخلية ، فهو لا يرجع إلى الخارج ، وإنما يعود إلى حريته الداخلية (١٣٥) والموسيقى تمثل أعلى درجات التحرر ، لأن الموسيقى لا يتقيد بأى شيء ، ويقوم عمله على التآلف بين الأصوات ، أو إقامة علاقات بينها على أساس التعارض- والتماثل والتعاقب ، فالتكنيك في العمل الموسيقي يجعل من الحرية هي أساس عمل الموسيقى ، فهو يستلهم إرادته الذاتية الحسية ، فينتقل من نقطة إلى أخرى ، أو تقييد نغمة أو إطلاقها من جديد ، بينما هذا ليس متاحاً في فن النحت وفن التصوير ، ولهذا يستفيد المصور والنحت - في عمله الفني - من دراسة الطبيعة ، بينما الموسيقى لا تستفيد من دراسة الطبيعة والأصوات الخارجية ، لأنها تعرف أشكالاً موجودة خارج نطاقها تعتمد عليها (١٣٦) . أما عن علاقة الموسيقى بالشعر ، فيوضح هيجل أن هناك صلة وثيقة بينهما ، على أساس أن كليهما يستخدم وسيلة حسية واحدة هي الصوت ، وهما يعتمدان في بنائهما على الوزن أيضاً ، ولكن كلاهما يختلف عن الآخر في طريقة التعامل مع الأصوات ونمط التعبير . فالأصوات في الشعر لا تصدر عن آلات اخترعها الفن ، وإنما تصور عن عضو النطق البشري ، فيتحول

Hegel : op. cit., p. 894.

(١٢٤)

Ibid : p. 895.

(١٢٥)

Ibid : p. 897.

(١٣٦)

الصوت من صوت في ذاته ، كما هو الحال في الموسيقى الى محض علامات لفظية تكمن قيمتها في التمثلات والتصورات التي تشير اليها ، كما هو الحال في فن التصوير (١٣٧) ، فاللون مثل الكلمة مستقل عن الروحي ، ولا يشكل اللون أو الكلمة في الشعر وحدهما العمل الفني ، فالشكل وتعبيره هو الذي يضيف الدلالة والايقاع على اللون أو الكلمة (١٣٨) . فالموسيقى تختلف عن الشعر في أنها تتخذ من الصوت من حيث هو صوت غاية في ذاته ، وتتخذ من عنصر التأليف الشكل والبناء في العمل الفني ، ولذلك تنفصل الموسيقى عن المضمون الواضح وتستمد مضمونها من الداخل Inner (١٣٩) وعلى الرغم من استقلال الموسيقى عن الشعر الا أنها كثيرا ما تقترن به ، لا سيما في الأعمال الموسيقية ذات الطابع الغنائي والدرامي ، ويرى هيجل أن غلبة الشعر على الموسيقى ، أو الموسيقى على الشعر في الأعمال التي تجمع بينهما ، من شأنه أن يضر بالفن معا ، لأن النص الشعري هو عمل مستقل ينتظر من الموسيقى أن تسانده كما يظهر في الأعمال التي تجمع بينهما ، كما في الأشعار الأوبرالية ، والليدات Leider (١٤٠) ونصوص الأوراتوريو Oratorios (***) وهذا يجعل الموسيقى تقوم بدور ثانوي ، ويقيد حرية الموسيقى ويربطه بالنص ، وكذلك النص الموسيقي الجيد يجعل من النص الشعري الذي يصاحبه مجرد عواطف سطحية وتمثيلات عامة للغاية ، ولذلك فالاستماع للأوبرا الإيطالية مثلا ، تستوعبه الموسيقى ، وينسى النص المصاحب (١٤٠) كما هو الحال في السيمفونية التاسعة لبيتهوفن التي تحتوى على أنشودة الفرح لشيلر Schiller باللغة الألمانية ، وكثير من شعوب العالم يستغرقه النص الموسيقي ولا يكون لفهم النص الشعري المصاحب أى دور في فهم العمل الموسيقي واستيعابها . ويرى هيجل أن هذه الأعمال الموسيقية التي يصاحبها الشعر ، لا تأخذ من الشعر الا المضمون العام للغاية مثلما يقتبس المصور

Ibid : p. 898.

(١٣٧)

Ibid : p. 899.

(١٣٨)

Ibid : p. 899.

(١٣٩)

(*) الليدات أو الليدة Leid : :: هي الاغنية الشعبية أو الدينية في البلاد

الألمانية .

(**) الأوراتوريو : Oratorios كلمة ايطالية الاصل . يقصد بها العمل

الموسيقي الذي يصاحبه الاناشيد وجوقة أوركسترا ، وتصور موضوعات دينية أو دنيوية ، ولكن بدون تمثيل ، ومن نماذجها أوراتوريو الخلق لهايدن .

Ibid : p. 900.

(١٤٠)

موضوعات التاريخ المقدس لحياة المسيح ، فهو يتخذ من الموضوع
المضمون العام الذي يعرض من خلاله فهمه للتاريخ المقدس وتعبيره
عنه (١٤١) .

يتبين مما سبق أن هيجل يتفق مع أفلاطون وأرسطو في أن الموسيقى
هي لغة الشعور ، وهذا الرأي شائع بين القدماء والمحدثين ، وأصحاب
الاتجاهات الرومانتيكية ، والحقيقية أن القول بأن الموسيقى هي لغة
الشعور أو الانفعال يعنى ببساطة أن الموسيقى تتميز عن غيرها من الفنون
بقدرتها عن التعبير عن العواطف والانفعالات ، وقد يكون مرجع هذا الى
أن كل انفعال Emotion يكون حركة Motion ، ارتفاع هبوط ،
وهذا ما يحدث في العمل الموسيقي (١٤٢) ويطلق هيجل على العاطفة
والشعور مصطلح الحياة الداخلية Inner Life والحياة الداخلية
هي الشكل الذي تستطيع الموسيقى عن طريقه التعبير عن مضمونها ،
والموسيقى حين تعبر عن المشاعر والعواطف ، فانها تضيء عليه طابعا
كليا ، فالموسيقى حين تعبر عن الألم أو الحزن أو الفرح فانها لا ترتبط
بحزن معين أو نوع منه ، وانما تعبر عن الفرح بشكل عام ، ويمكن توضيح
فكرة هيجل من خلال المثال التالي : اذا أراد الموسيقي ان يعبر عن الفرح ،
فهو لا يقصد فرحا خاصا بحالة جزئية أو موقف معين ، مثل الفرح بعد
الحزن ، أو الفرح لتحقيق أمنية ، وانما يقصد الفرح بشكل عام . ولذلك
فالموسيقى تختلف عن الشعر ، عن الفاظ اللغة هي علامات منطوقة ،
وتدل على تمثيلات وأفكار ولا تعبر عن مضمون عام ، بينما الموسيقي
لا يقوم العقل بتحليلها ، وانما تناسب في داخل الانسان ، وتشف عن
المعاني العامة ، ويمكن القول أن الموسيقي تعبر عن المشاعر والعواطف عن
طريق علاقات معينة بين الأصوات ، ولذلك يقول هيجل ان الموسيقي
نتخطى حدود الجسم أو الشكل ، لتؤوب الى نفسها ، فهي لا تدوب في
الشكل الخارجى وتتلاشى فيه ، بل يصبح الشكل هو الوسط الذى عن
طريقه تعكس الروح كينونة ذاتها ، وترد الى ذاتها ، بحيث يصبح هذا
الارتداد هو الأساس ، (١٤٣) وآهات النفس Interjections هي
نقطة انطلاق التعبير الموسيقي ، وتختلف الأصوات في الموسيقي عن
الأصوات الموجودة في الواقع ، لأن الأصوات - في الموسيقي - تتعرض
لعملية تحضير طويل أكثر من تحضير المواد الوسيطة في فن التصوير
والشعر ، فالأصوات في الموسيقي - في حد ذاتها - تمثل

Ibid, p. 901.

(١٤١)

William Knight : The Philosophy of Beautiful, pp. 141-142.

(١٤٢)

Hegel : op. cit., p. 903.

(١٤٣)

كلية من الاختلافات التي قد تتلاقى أو تتعمق بحيث تنشأ عنها أشكال شتى من الائتلافات المباشرة والتعارضات الجوهرية ، وبحيث تعبر هذه العلاقات بين الأصوات عن التعبير الحى عما هو موجود فى الروح فى حالة مضمون محدد ، وقد عبر هيجل عن هذا بقوله : « ان الصوت لا يتجسد بشكل عيى ليؤلف أشكالا مكانية ، وانما يفرض نفسه فى الموسيقى من خلال التنوع للعلاقات بين الأصوات ، ولذلك تنتمى الموسيقى الى مضمار الزمن الفكرى » (١٤٤) .

تأثير الموسيقى : Effect of Music

ان المصدر الذى تستمد منه الموسيقى قدرتها على التأثير هو النفس الداخلية التى لا تنغمس فى تأملات عقلية ، والمقصود بالنفس هنا هو الحس الداخلى Inner Sensibility أى الإدراك المجرد للذات ، ولذلك لا يتميز العمل الموسيقى بالاستقلال كما هو الحال فى النحت ، فالمتلقى لا يستوعب العمل الفنى فى النحت والتصوير الا من خلال تأمل الذات للعمل الفنى الخارجى ، بمعنى أننا نحتفظ بقدر من الاستقلال والحرية - أمام اللوحة والتمثال ، ولا يصل إلينا المضمون الا عن طريق التأمل ، لكن فى الموسيقى فان عنصر التعبير وهو الصوت لا يسمى وراء تكوين الصور والأشكال المكانية ، وانما يقوم بتوصيل حركاته الى داخلية النفس الضيقة ، ولذلك لا يشعر الانسان باستقلاله ، وحرية أمام العمل الموسيقى ، لأن موج الأصوات المتدفق يحمله حيثما شاء (١٤٥) . ومن هذا المنظور ، فان الموسيقى تمارس تأثيرا كبيرا على الانسان ، يختلف باختلاف الاتجاه الذى أثرت الموسيقى أن تسلكه ، ويمكن أن نوضح هذا بأن الموسيقى الحماسية يمكن أن تساعد فى أن يدب الحماس فى نفوس الجنود أثناء الحرب ، ولذلك يسير الجنود على ايقاع الموسيقى ، فيحدث تلائم بين الايقاع الداخلى للموسيقى ، مع ايقاع السير ، بحيث نجد أن الذات تستغرق فى شغلها وتنسجم مع ما تفعله (١٤٦) وإذا تساءلنا عن سبب تأثير الموسيقى فى الانسان فان هيجل يرى أن تأثير الموسيقى فى النفس ينشأ من خلال العلاقة بين الحياة الداخلية وبين الزمن كما هو ، فالذات الداخلية - بحكم طبيعتها - هى نفى Negative للمكان ، لأن الانا كائنة فى الزمن ، والزمن هو نمط كينونة الذات ، وكذلك

Ibid : p. 904.

(١٤٤)

Ibid : p. 905.

(١٤٥)

Ibid : p. 906.

(١٤٦)

الصوت هو نفي للمكان أيضا (١٤٧) * وإذا كان العنصر الرئيسي للصوت الرئيسي للصوت الذي يحدد قيمته الموسيقية هو الزمن ، فإن زمن الصوت هو أيضا زمن الذات ، وعلى هذا الأساس ، فإن الصوت يدلف الى الانا ، ويستحوذ عليها ، ويحركها بقوة التعاقب الإيقاعي للحظات الزمن ، وبعد ذلك تقوم تشكيلات الأصوات في العمل الموسيقي - من حيث هي تعبير عن المشاعر والمواطف - برقع انفعال الانا الى أعلى الدرجات ، هذا هو السبب الأساسي الذي يفترضه هيجل لقوة التأثير الذي تمارسه الموسيقى على الانسان (١٤٨) * ولكي تمارس الموسيقى تأثيرها الكامل ، فلا يجب أن تكتفى بمجرد التعاقب المجرد للأصوات في الزمن ، وإنما لابد من مضمون يوقظ في النفوس شعورا حيا ، بحيث تكون الموسيقى عينها هي نفس هذا المضمون *

وإذا كان هيجل يقول بتأثير الموسيقى على الانسان ، فإنه لا يغالي في حجم هذا التأثير ، وهو ينظر باستخفاف الى محاولة أورفيوس (*) Orpheus ، وزعمه أن الأصوات وحركاتها تكفي لترويض الوحوش ، ويرى هيجل أن الموسيقي قد تبث الشجاعة في نفوس الجنود ، مثل نشيد Dersellaise الخاص بالثورة الفرنسية ، ولكنها لا تستطيع أن تنظم وحدها أسوار الأعداء ، كما حدث لأسوار اريحا ، حيث تروى التوراة ان يسوع بن نون تمكن من اسقاط أسوار اريحا بقوة الأصوات الموسيقية ، فالموسيقى في عصرنا عصرتنا الرامن يمكن أن تقدم مؤازرة ثانوية للجنود ، ولكن ليس بالطبول والمزامير تتولد الشجاعة (١٤٩) والواقع أن التأثير الموسيقي لم يكن وقفا على المحاولات التي أشار اليها هيجل ، وإنما نجد أيضا ريتشارد فاغنر Wagner الموسيقار الألماني ، كان يحلم بتصوير العالم عن طريق الموسيقى (**). ويرى هيجل أن الذاتية تلعب دورا كبيرا في نمط التأثير الذاتي للأصوات ، لأن الأصوات ليس لها وجود موضوعي دائم ، كما هو الحال في العمارة والنحت ، ولذلك يحتاج العمل الموسيقي الى تكرار دائم ، لأن الأصوات لا تكاد تظهر حتى تختفي * ولكي تحدث الموسيقى تأثيرها ، فلا بد من وجود فنانيين

Ibid : p. 906.

(١٤٧)

Ibid : p. 907.

(١٤٨)

(*) ذكر في الأساطير الاغريقية ، وهو شاعر منشد له دوره في الملحمة الهومرية ، وقيل انه كان يروض الوحوش الكاسرة من خلال العزف بمزماره ، وذلك حين نزل العالم السفلي ، بحثا عن زوجته *

Ibid : p. 908.

(١٤٩)

(***) د. فؤاد زكريا : ريتشارد فاغنر ، المكتبة الثقافية القاهرة *

متمرسين اكتسبوا مهارة روحية ، وتكتيكية فى العزف ، لأن المهارة الذاتية فى العزف هى المركز الوحيد والمضمون للمتعة الموسيقية (١٥٠) .

السمات الخاصة لوسائل التعبير الموسيقى :

Particular Characteristics of Music's Means of Expression.

ان الصوت - وحده - خال من المضمون ، ولهذا فهو يحتاج الى معالجة فنية كما يصبح تعبيرا عن حياة داخلية . فالأصوات بمفردها لا تؤلف عملا فنيا ، ولكن لابد أن توجد الأصوات فى علاقات مختلفة مع الأصوات الأخرى ، بحيث تشكل الوحدة الحية والعضوية بين الأصوات ، وهى القاعدة الأساسية للموسيقى ، وتقوم هذه الوحدة على المساواة والتفاوت Equality & Inequality ، بمعنى أن الفنان لا يقدم الموسيقى من خلال علاقات ونسب كمية بين الأصوات فحسب ، وإنما من خلال الشكل العقلى الذى يسيطر على الجانب الكمي فى الموسيقى ، فالتناسب Proportion الكمي لا يقدم الوحدة العضوية للعمل الموسيقى ، لأنه لابد أن يستخدم الفنان هذه العلاقات الكمية لكي يعبر عن الحياة الداخلية ، وإذا كانت الحرية هى معرفة الضرورة عند هيجل ، فان حرية الفنان الموسيقى مرتبطة بمدى معرفته للقوانين الضرورية للعلاقات القائمة بين الأصوات لأنها وسائله فى التعبير (١٥١) وهذه القوانين التى تعكس العلاقات والنسب الكمية بين الأصوات هى الزمن Time والوزن Bar والإيقاع Rhythm واللحن Melody والفنان يكتب عمله من خلال فهمه لهذه المفاهيم السابقة ، فيعيد بناء العمل الموسيقى على أساس الوحدة أو الاختلاف بين الأصوات ، ويتعامل الفنان مع الزمن العيني للأصوات ، لأن لكل صوت منها نغما Tone محدد ، وتشكل الاختلافات الصوتية فى ازمنا العينية لها العوامل الأساسية لتحديد العلاقة بين الأصوات سواء بالائتلاف أو التعارض Opposition أو التوسط Modulation (١٥٢)

الزمن ، الوزن Bar ، الإيقاع Rhythm

ان عنصر الزمن فى الموسيقى لا يقوم بنفس الدور الذى يقوم به المكان فى الفنون التشكيلية ، كالنحت والتصوير ، حيث يقوم المكان بدور

Ibid : p. 909.

(١٥٠)

Ibid : p. 911.

(١٥١)

Ibid : p. 912.

(١٥٢)

إيجابي ، لأنه يحفظ لهذه الفنون بحق تمثيل الحركة للأجسام ، بينما الزمن في الموسيقى هو عنصر خارجي سالب ، لأن الزمن يقوم على الغاء نقطة معينة من الزمن ، واستبدالها بنقطة أخرى ، ثم لا تلبث أن تلتفى وتحل محلها نقطة أخرى وهكذا ، وفي تعاقب أنات أو لحظات الزمن يمكن أن نضج الصوت في علاقة كمية مع الأصوات الأخرى ، لأن الزمن في الموسيقى يظهر بمظهر الجريان المطرد والدوام اللامتمايز . ولكن الموسيقى حين تتناول الزمن ، لا تتركه على حالة اللاتعین واللاتمايز هذه ، بل عليها أن تعطيه تميना واضحا ، وأن تخضعه لوزن ، بمعنى أن تنظم جريانه بحسب قواعد هذا الوزن وضوابطه .

وإذا تساءلنا لماذا تحتاج الموسيقى إلى هذه الأوزان ؟ ، فقد عرفنا فيما سبق أن زمن الصوت هو زمن الحياة الداخلية للذات ، ولكي يعبر الصوت عن العاطفة ، والانفعال ، فلا بد أن يكون ترنيما أو تنغيم الزمن وفق الحياة الداخلية لكي يعبر عن الروح ، فالأوزان الموسيقية هي التي تساعدنا في تحديد المضمون الروحي للموسيقى ، فتقطع الزمن الموسيقي ، وتعيينه يعبر عن تذكر الأنا لذاته ، واهتدائه لذاته ، فيقطع هذا التعاقب اللامتعيين لانات أو لحظات الموسيقى . والصوت بدون الوزن يمكن أن يمتد إلى ما لا نهاية ، بينما بالوزن يكون له بداية ونهاية محددة ، وبالتالي يصبح له قيمة معينة ، ويقوم الوزن في الموسيقى بالوظيفة التي يؤديها التناظم *Regularity* في العمارة ، لأن مختلف أجزاء الزمن تنصهر لتؤلف وحدة يحقق فيها الأنا تطابقه مع ذاته ، ووظيفة الزمن هي أن يقيم وحدة زمنية معينة تكون بمثابة المقياس والضابط لجريان الزمن ، فحين تفصل مساحات متساوية بين أعمدة ذات ارتفاع واحد وسنك واحد ، فإن هذه المساحات تكون على أساس التماثل في فن العمارة ، وفي الموسيقى ، فإن الوزن تعين ثابت ، وتكرار أحادي الشكل ، وفي أحادية الشكل يلتقي الوعي بذاته ، ويكون في حالة وحدة ، لأن الأنا تشعر أن الوزن يسير وفق الايقاع الداخلي للذات (١٥٣) . وهنا يمكن أن نميز الوزن في الموسيقى والتناظم *Regularity* في العمارة على الرغم من أن وظيفتهما واحدة ، فالنسب الكمية التي تستخدمها العمارة هي نسب رياضية كاملة ، لا يمكن أن تستخدم كما هي في الطبيعة ، لأن هذا التطابق المجرد بين حركات الأشياء في الطبيعة ليس موجودا ، لأن الأجرام السماوية لا تنقيد في حركاتها بوزن أحادي الشكل ، فلا تقطع مسافة ما في فترة زمنية واحدة بينما - في الموسيقى -

عن طريق الوزن ، فإن الأنا يدرك هويته الواحدة ، من خلال ادراكه لتعدد الأصوات ، فالفنان هو الذي يعطي للوزن الموسيقى تعينه الخاص (١٥٤) . وحين تصاحب الموسيقى الشعر ، تقوم علاقة أساسية بين إيقاعها وإيقاعه ، بمعنى أن شدة Stress الوزن الموسيقى لا يجوز أن تتعارض مع شدة البحر الشعري ، ولا بد أن تتطابق المقاطع الطويلة Longer Syllables في الشعر مع مدة الأصوات في الموسيقى ، والمقاطع القصيرة Short Syllables مع العلاقات الأقصر ، بحيث تتقابل المقاطع الشعرية مع العلامات الموسيقية (*) وعلى الرغم من هذا التقابل بين الشعر والموسيقى ، فإن التطابق لا يكون تاما دائما ، لأن الموسيقى كثيرا ما تحتاج الى حرية أكبر في مدة المقاطع الطويلة وتقسيمها الى مقاطع أكثر تنوعا .

ويميز هيجل بين اللحن Melody وإيقاع الوزن ، لان اللحن أكثر حيوية من الوزن ، وفيه تنعم الموسيقى بحرية أكبر من حرية الشعر ، بل وأكبر منها . والحرية التي يتيحها اللحن للنص الموسيقى تتضح في أن اللحن قد لا يبدأ مع بداية الوزن أو ينتهي مع نهايته ، بل من الممكن بشكل عام أن يتحرر الى حد أن تتقابل الشدة Stress الرئيسية في اللحن مع التضعيف الموجود في الوزن ، وحين يتقيد اللحن في إيقاعاته وفي أجزائه جميعا بإيقاع الوزن ، فإنه يصبح عديم التعبير ، ويصبح العمل الموسيقي عملا باهتا يعوزه الابتكار . ولذلك يرى هيجل أن الموسيقى الإيطالية أكثر حرية ، لأنها لا تجعل اللحن يتقيد بالوزن تقيدا تاما ، وإنما تضمن الإيقاع حركات متنوعة ، وبذلك توفر للنغم انسيابا أكثر حرية ، بينما الموسيقى الألمانية تتقيد بالوزن ، مما يعوق تدفق

Ibid : p. 916.

(١٥٤)

(*) يشير هيجل الى تقسيم الوزن بحسب شفع Even- أو وتر Odd

(the even or odd number of the repeated equal parts) تتكرر

فالوزن الشفعي هو العدد الزوجي ويشبه الأوزان الرباعية ، والوترى هو الأوزان الفردية مثل الثلاثية ، ويرى هيجل أنه مع تزايد التغيرات وتنوعها في العمل الموسيقي ، فإنه لا بد أن تفرض تقسيمات الوزن الرئيسية كقاعدة للتطبيق الفعلي . ويتم هذا بواسطة الإيقاع الذي يضيف على الوزن الحركة والحياة التي يفقدها ، ولذلك نشعر بالشدّة على يتفق بدقة مع نمط تقسيم هذا الضرب . وينكر هيجل مثال على ذلك ، الوزن $\frac{4}{4}$ ، وهو وزن تهيمن عليه الأعداد الشفعية Even ، ولي شدة Stress مزدوجة ،

يتفق بدقة مع نمط تقسيم هذا الضرب . وينكر هيجل مثال على ذلك ، الوزن $\frac{4}{4}$ ، وهو واحدة على الربع وأخرى أضعف على الربع الثالث ، وبسبب هذا التشديد تسمى الأجزاء ذات التشديد الأقوى بالسليمة Strong والتي تشديدها ضعيف بالعتلة Weak .

See : Hegel : op. cit., pp. 916-917

اللحن تدفقا حراً ، ويظهر هذا في تقييد الأغاني الألمانية بالايقاع الأياميبي Iamibe Rhythm وفيه يعتمد الفنان في لحنه على تلك الفروق بين الطول والقصر عن طريق اعطائه نغمة مسددة أكثر ارتفاعاً من تلك التي تعطى للمقطع العروضي القصير (١٥٥) . وفي هذا الجزء يعلن هيغل عن اعجابه بموسيقى هاندل Handel (١٦٨٥ - ١٧٥٩) رغم أن ألحانه مقيدة بالايقاع الأياميبي ، ولهذا يستغرب الشعب الايطالي موسيقاه .

التناغم Harmony

التناغم هو العنصر الهام في الموسيقى الذي يتحدر العمل الفني عن طريقه من الاساس المجرد للوزن والايقاع ، ويتحول الى موسيقى عينية تسيطر عليها قوانين التناغم . والتناغم في الموسيقى يعبر عن ثلاثة مستويات متداخلة في العمل الفني ، أولهما : اذا كانت الموسيقى تنتج من خلال الآلات الموسيقية ، فإن هذه الآلات - نفسها - رغم اختلافها ، تقدم لنا انتاجاً متكاملًا ينطوي على مجموعة واسعة من الأصوات المختلفة التي تعبر عن التناغم (١٥٦) . وثانيهما : أن التناغم والانسجام بين الآلات بعضها مع بعض ، وبين الحناجر البشرية ، ويرتكز الى نسب كمية تتيح لكل آلة وللحنجرة البشرية الامكانية لكي تنتج بقدر متفاوت من الكمال ، بحيث يؤدي هذا الى التناغم الكلي الصام في العمل الفني . وثالثها : أن التناغم يظهر من خلال فهمنا للموسيقى بأنها لا تتألف من فواصل زمنية منعزلة ، أو من مجموعة مجردة من الأصوات المتميزة وإنما التناغم يظهر من خلال العلاقة الكلية للأصوات التي تستوعب التوافق والتعارض والتوسط، وهذه التغيرات هي التي تشكل الاساس الضروري لكل ما هو موسيقى (١٥٧) ويشرح هيغل المستويات الثلاثة للتناغم في العمل الموسيقي بأشكال مختلفة ، فهو يرى أن التناغم بين الآلات الموسيقية يستند الى أن هناك ترتيباً هرمياً بين الآلات الموسيقية بمعنى أن هناك آلات موسيقية تقدم لنا اتجاهها خطياً للأصوات ، وهي موسيقى الآلات الوترية Strings (*) ويرى هيغل أن هذه الآلات هي التي

Ibid : pp. 918-919.

(١٥٥)

Ibid : p. 919.

(١٥٦)

Ibid : p. 920.

(١٥٧)

(*) الآلات الوترية هي الكمان Violin والفيولا Viola والفيولونسيل

Violoncello ، والكونتراباص Double-Bass ، انظر صالح عبدون : الثقافة

الموسيقية الالف كتاب ، القاهرة ١٩٥٦ ، ص ٥٨ - ٦٢ .

تلعب الدور الجوهري في العمل الموسيقي ، بينما لا تلعب الآلات المسطحة مثل الطبل Bass-Drum والدف Side-Drum سوى دور ثانوي ، ويرجع سبب نفضيله للآلات الأولى ، ان الآلات الوترية تعبر عن الحياة الداخلية ببساطة ، لان أصواتها تصدر عن اهتزاز طولي للأصوات ، بينما الآلات الأخرى ينتج صوتها عن اهتزاز صادر عن أسطح عريضة أو مستديرة . أما عن مكان الحنجرة البشرية بين النوعين السابقين ، فان الحنجرة البشرية تجمع بين الآلات الوترية والنفخية ، ولهذا فان تأثيرها في النفس وتعبيرها عن الحياة الداخلية مشابه للآلات الوترية والنفخية ، ويرى هيجل أن للحنجرة البشرية نغما خاصا يجعل منها آلة خاصة تتكيف مع جميع الآلات الموسيقية ، وتؤلف مع كل آلة طوقا مدهس الجمال ، والشعب الإيطالي من الشعوب التي حرصت على استخدام الحنجرة البشرية استخداما متنوعا وامتيازا في الأعمال الموسيقية ، ويرجع هذا الى ادراكهم لابعاد الصوت البشرى وجمالياته ، ويظهر هذا في الأوبرا الإيطالية (١٥٨) ، ورغم تصنيف هيجل للآلات الموسيقية الى نوعين ، الا أنه يرى أن لكل آلة موسيقية طابعها الخاص بها ، الذي قد لا يتمشى مع خصوصية آلة أخرى ، ولذلك على الفنان الموسيقي أن يكون على دراية كاملة وخبرة عميقة بالامكانيات النوعية لكل آلة موسيقية ، ومن الذين كانوا على وعي كامل باستخدام الآلات الموسيقية موزارت (***) الذي كان بارعا في فن اختيار الآلات وتنويعها وتوزيعها على نحو حي واضح ، وقد عبر هيجل عن اعجابيه بموزارت حين قال عن موسيقاه : انها بالنسبة لي حفل موسيقي درامي ، ونوع من الحوار بينه وبين الآلات الموسيقية (١٥٩) .

أما المستوى الآخر للتناغم في الموسيقى ، فينشأ من وضوح الأصوات ، وعلاقتها بالأصوات الأخرى ، وهذا الوضوح يرتكز في جانبه الطبيعي الى اختلافات كمية ونسب عديدة وقد أوضح هذه القضية من قبل فيثاغورس حين أشار الى أن الوترين المتعادلين في درجة توترهما والمختلفين طوليا ، يصوران في قاعبل زمنى واحد عددين مختلفين من الاهتزازات ، وبهذا الاختلاف بين العددين ، وبعلاقتها ، يمكن أن يحدث

Hegel : op. cit., p. 922.

(١٥٨)

(***) فولفانج اماديوس موزارت Mozart موسيقار نمساوي (١٧٥٦ -

١٧٩١) من أهم أعماله « الناي المسحور » ، « زواج فيجارو » ، هذا بالإضافة الى ٤١ سيمفونية وكثيرات لجميع الآلات الموسيقية ، وقد تأثر بموسيقاه كيركجارد .

Hegel : op. cit., p. 92.

(١٥٩)

اختلاف شتى الأصوات وعلاقتها من حيث الارتفاع والانخفاض ، (١٦٠) ولكنها حين نستمتع بالأعمال الموسيقية ، لا تحتاج الى معرفة التناسب العدى للعلاقة بين الأصوات ، على الرغم من أن التناسب العدى للاهتزازات في الفاصل الزمني الواحد هو الأساس في وضوح الأصوات ، لان الصوت الذى نسمعه وندرکه هو نتاج عدد معين من الاهتزازات فى فاصل زمنى معين (١٦١) ، أما المستوى الثالث الذى يظهر فيه التناغم فهو عن علاقة كل صوت بالآخر ، فكل نغمة لا تكون نغمة فعلا الا من خلال علاقاتها بالنغمات الأخرى ، فلا بد أن تكتسى النغمات بالوجود العينى المشروط بهذه العلاقات ، بمعنى أنه لا بد أن تنصهر جميع النغمات فى نغم واحد ، وهذا ما يسمى بالتوافق أو الائتلاف بشأن التآلفات هو شأن النغمات الخاصة ، لا ينبغى أن تترك للمصادفة ، بل ينبغى أن تضبط بقوانين داخلية كما ينبغى أن يخضع تعاقبها لقواعد معينة (١٦٢) .

والحقيقة أن هيجل يضيف على فكرة التناغم طابعا جليا ، لأنه يبين أن التناغم يستمد عمقه الحقيقى من تخطيه للتعارض *Opposition* الرئيسى ، وهذا يشبه حديثه عن الفكرة فى المنطق ، فالفكرة لا تتحول الى الذاتية إلا بقدر ما تواجه هذا التعارض وتتغلب عليه وتحتويه ، بل ان حديثه عن الموسيقى يكاد يكون حديثا فى المنطق الجمالى للموسيقى اذا جاز هذا التعبير ، لأنه يبين أنه مع التعارض تظهر ضرورة ايجاد حل للتناقضات الصوتية .

والعودة الى الائتلاف المثلث النغمات ، وهذه الحركة ، حركة العودة الى وحدة *Unity* الهوية مع الذات ، هى وحدها الحقيقية ، وهذه الهوية تتحقق فى الموسيقى فى تسميت لحظاتها فى الزمن ، فتتحول هذه اللحظات الى تعاقب وتتابع ، ومن خلال هذا التتابع تظهر الصيرورة وهى ذات طابع تطورى أساسيا . والتحرك من ائتلاف الى آخر لا بد أن ينبع من طبيعة

Ibid : p. 924.

(١٦٠)

وقد أوضح هيجل الاسس العددية للتناغم الموسيقى عند الفيثاغوريين فى كتابه محاضرات فى تاريخ الفلسفة *Hegel's Lectures on Hist. of Philosophy* وناقش هذا أيضا فى كتابه فلسفة الطبيعة فى اضافة الى الفقرة ٢٠١ .

Hegel : *Aesthetics*. pp. 925-926.

(١٦١)

Ibid : p. 926.

(١٦٢)

الاختلاف نفسها ، أو من طبيعة الضروب النغمية التي تفضى هذه الاختلافات إليها (١٦٣) .

اللحن Melody

إذا كان التناغم يشتمل على العلاقات الرئيسية التي تتحكم في عالم الأصوات ، ويقدم القوانين الرئيسية لها ، فإن التناغم وحده لا يؤلف الموسيقى ، مثلما لا يؤلفها الوزن والإيقاع وحدهما ، لأن اللحن هو مصدر الإبداع في الموسيقى ، لأنه يعبر عن لغة النفس وأفراحها وأتراحها من خلال الأصوات ، فعن طريق اللحن يتحول الانفعال الداخلى الى ادراك للنفات ، ويمتد هيجل ان اللحن هو الذى يشكل الجانب الشعري فى الموسيقى ، وهو الجانب الذى يستحق أن نطلق عليه اسم الابتكار الفنى . ويخلق اللحن - فى تفتح أصواته الحر - فوق الوزن والإيقاع والتناغم ، والوسائل المتاحة لتحقيق تفتحها هى الحركات الإيقاعية الموزونة للأصوات فى علاقاتها الضرورية والاساسية (١٦٤) ، والحقيقة ان هيجل وهو يشرح دور اللحن مدسست فى العمل الموسيقى ، فانه يناقش من خلاله علاقة الحرية بالضرورة ، بمعنى : هل الضرورة تحد من الحرية - وتفضى عليها ؟ ، والإجابة عند هيجل أن الحرية الحققة لا تعارض الضرورة ، بل تنصرف ازامها كما لو كانت حبال عنصر جوهري، محايث ومطابق لذاته ، بحيث أن خضوع الحرية لمتطلبات الضرورة ، هو الانصياع لقوانينها الذاتية وتمثلها لطبيعتها الخاصة ، بمعنى أن الحرية التى لا تفعل هذا مع الضرورة ، تضل عن نفسها ، وتخون ذاتها . ويرى هيجل أن اللحن يعبر عن الصراع بين الحرية Freedom والضرورة Necessary لان اللحن يعكس لنا الصراع بين حرية الخيال لدى الموسيقى فى اطلاق العنان له بين ضرورة الشروط التناغمية التى هى بحاجة اليها لتضهر نفسه ، وفيها مدلوله . فاللحن لا يفقد حريته رغم أنه محكوم بضرورات العمل الموسيقى وهى الإيقاع والوزن والتناغم ، بل ان هذه الضرورات تعطيه إستقلاله الحق ، لان هذه الضرورات بدون اللحن هى تجريدا منعزلة عن أية قيمة موسيقية . وهذا يعنى أن فن التأليف الموسيقى العظيم - عند هيجل - يظهر فى تحقيق التآلف بين التناغم واللحن أى فى التوفيق بين الاختلافات والفروق الفردية بينها ، بحيث لا نستطيع أن

Ibid : p. 928.

(١٦٣)

Ibid : p. 930.

(١٦٤)

لميز بين اللحن والتناغم في العمل الموسيقي ، ويؤلف كبل منهما شيئاً واحداً ، ينتج عنه أن كل تغير في أحدهما يستتبع بالضرورة في الثاني . ويرى هيجل موسيقى باخ (١٦٨٥ - ١٧٥٠) تعبر عن هذا خير تعبير ، حيث تتداخل الألحان مع بعضها ، وتكون التناغم في أعماله الموسيقية ، ويتضمن اللحن امكانيات لا متناهية من حيث تدرج النغمات تجعل من الموسيقى الفن القادر على ايقاظ اشعور بالمثالية والتحرر والسمو ، لأنها عن طريق اللحن تتحول الحياة الداخلية الى خارجية عن طريق الاصوات ، وتتدفق الاصوات الخارجية لتنساب في الحياة الداخلية للنفس الانسانية .

العلاقة بين وسائل التعبير الموسيقي ومضمونها :

ان الموسيقى يمكن أن تتجه الى اتجاهين ، أولهما : أن تجعل غايتها أن تتطابق مع مضمون الموسيقى المصاحبة Accompaniment وهي الموسيقى التي يصاحبها الشعر ويشبه هيجل الموسيقى المصاحبة بالعمارة النفعية التي تقوم بدور نفعي بحت ، ولذلك فإن دور الموسيقى يقتصر على التعبير من خلال المضمون المحدد لألفاظ الشعر ، أو الدراما التي تصاحبها . وثانيهما : أن تمضي الموسيقى مستقلة عن كل مضمون ، وهذا ما نجده في الموسيقى المستقلة (١٦٥) .

ويرى هيجل أن العلاقة بين الموسيقى والنص المصاحب لها سواء كان تمثيلاً أو شعراً ، هي علاقة تابع ومتنوع ، بمعنى إذا كان النص هو الأساس فإن الموسيقى تكون مقيّدة ، لأنها تحاول أن تتقيد بالمضمون الذي يعبر عنه النص ، وهذا يتنافى مع طبيعة الموسيقى الحرة ، ولذلك لا بد أن يكون النص في خدمة الموسيقى ، ويقتصر دوره على اعطاء الوعي فكرة أوضح عما وقع عليه اختيار الفنان كموضوع لعمله الموسيقي . ويمكن أن نضرب مثالا على ذلك بأن القصيدة الشعرية قد تعبر عن حالة خاصة من الألم ، ولكن الموسيقى تعبر عن الألم بشكل عام ، وتعبر عن الانفعال الناشئ عن شتى صور الألم وحتى يكون العمل الموسيقي قادراً على ذلك ، فلا بد أن يستولى الموضوع على كيان الفنان تماما ، بحيث يؤلف كلا واحداً ، فالفنان الموسيقي لا يستطيع أن يعبر عن المضمون المحدد للنص المصاحب له الا اذا تمثل هذا المضمون بكل نفسه ، وهذا يعني أن النص الشعري المصاحب للعمل الموسيقي ، يفرض حدوداً على حرية الذات في التفكير والتمثل والحدس ، وفي الموسيقى المصاحبة للغناء

مثلا ، فإن الفنان يدخل تعديلا جوهريا على مضمون هذه الألفاظ لانه يقوم بتسهيل ادراك الشعور الداخلى لهذا المضمون ، ولكن فى الموسيقى الآلية أو الخاصة التى لا وجود فيها لألفاظ منطوقة ، تكتفى الموسيقى بوسائنها الخاصة فى التعبير عن المضامين التى تريد تقديمها (١٦٦) . ورغم هذا فان هيجل يفضل الموسيقى الغنائية على موسيقى الآلات ، « اذ أن الأخيرة فى راية غامضة ، تكتفى بالايحاء فقط ، صحيح أن اللحن الموسيقى ، بلا كلمات قد يثير فينا افكارا ، ولكن هذه لا يمكن أن تكون الا افكارا قرأناها نحن أنفسنا فيها (١٦٧) .

وبناء على هذا ، فان هيجل يرى أن الموسيقى الغنائية - « أى اننى ترتبط بنص كلامى - تلو على موسيقى الآلات ، لان اضافة اللغة بوصفها تعبيرا عن العقل الى الحركة الشكلية أو الصورية التى يضيفها الايقاع على اللحن ، تصبح الموسيقى حافلة بالمعنى بعد أن كانت خيالية ، وتغدو محددة المعالم بعد أن كانت غامضة ، وعقلية بعد أن كانت انفعالية خالصة (١٦٨) .

والنقطة الأخيرة فى نظرية هيجل عن الموسيقى ، هى أن الفنون التشكيلية تتميز عن الموسيقى فى شىء هام ، وهو أن النحات والمصور يصمم عمله وينفذه تنفيذا كاملا دون أن يعهد به الى آخر حتى يكتمل العمل الفنى ، بينما الموسيقى يكتب عمله ، ويحتاج الى أيد وحناجر أخرى تشاركه فى تقديم عمله فى شكله الئنهائى ، وهم العازفون ، ولذلك فان عبقرية الأداء الفنى فى الموسيقى لا تقل عن عبقرية الابداع (١٦٩) وتختلف أهمية الأداء الفنى فى الموسيقى تبعا لنوعية العمل الموسيقى ، بمعنى أن الفنان فى الموسيقى المصاحبة Accompaniment يقوم بدور يشبه دور الراوى فى الشعر الملحمى ، وبالتالي كلما أحس المستمع بعدم وجوده ، كان داؤه أفضل ، لانه مجرد أداة ، أما فى الموسيقى المستقلة Independent Music فان الأداء الفنى له دور كبير فى ابراز العمل الموسيقى ، وهنا لا تتوارى نفس الفنان ، وانما تصل العبقرية فى أداء الأعمال الفنية الى درجة عدم الاكتفاء بما كتبه المبدع ، وانما تصل قدرة المعارف الى سد

(١٦٦) جولوس يدرتنوى : الفيلسوف وفن الموسيقى ، ترجمة د. فؤاد زكريا ،

ص ٢٤٠ .

(١٦٧) المصدر السابق ، ص ٢٤٠ .

Hegel : op. cit., p. 936- p. 953.

(١٦٨)

Ibid : p. 955.

(١٦٩)

الثغرات وتعميق ما يبدو سطوحيا، وهذا ما يسمى بإضافة العازف ما يسمى الزخرفة الموسيقية ، Cadenzas (*) ويرى هيجل أن عبقرية الأداء تكون أعمق حين تصدر من عازف أكثر مما تصدر من مغن ، لأن الآلات بحكم طبيعتها أبعد عن تعبير النفس الخارجى ، والعازف يجعلها تعبر عن رهافة الحياة الداخلية من خلال إمكانياتها الخارجية ، ويذكر هيجل هنا مثلا طريفا ، عن عازف فيثار بارع ، مهنته الحياكة ، كان يضع ألحانا سيئة ولكنه ما كان يشرع فى العزف حتى ينسى السامع اللحن السيء ، وينسى نفسه فى أدائه الرائع . وبراعة الأداء ، حين تبلغ قممتها ، تنم عن سيطرة مذهشة على الخارج ، وتعبّر أيضا عن حرية داخلية كاملة ، لأنها تتحرك وفق هواها ، وعبقرية الأداء تتضح فى سيطرة العازف على آتته الموسيقية ، ويتغلب على ما فيها من نقص ، ويكتشف إمكانيات جديدة وخلاقة بها ، فالآلة الموسيقية تتحول فى يد العازف العبقري الى عضو نابض بالحياة ، فيظهر لنا الإبداع الداخلى والأداء الذى ينبع من خيال مبدع عبقري .

ونلاحظ أن هذا هو الفن الوحيد الذى لم يشر هيجل الى تطوره التاريخي .

(ج) الشعر : The Poetry

— مكانة الشعر بين الفنون :

إذا كان من العمارة والنحت يستخدمان الوسائل المادية ، بحيث يعبر الخارج عن الداخلى فان التصوير يستخدم وسيلة محددة تختزل الواقع الخارجى للأشخاص الى ظاهر أقل مادية قوامه الألوان ، وهدفه هو التعبير عن الحياة الداخلية ، وتلاحظ أن هذه الفنون الثلاثة — العمارة والنحت والتصوير — تعمل ضمن نطاقه مجال واحد هو مجال الخارج الحسى للروح وللأشياء (١٧٠) . وتقترب الموسيقى من التعبير عن المضمون الداخلى — الذى يعتبره هيجل جزءا لا يتجزأ من الوعى بما هو كذلك — بواسطة اهتزازات صوتية ، وليس بواسطة أشكال مرئية كما هو الحال فى الفنون السابقة . والموسيقى بعملها هذا ، تكون فى طرف آخر عكس العمارة ، التى تعبر عن المضمون من خلال تجسيد المادة الثقيلة،

(*) كلمة ايطالية تعنى اضافة نغم بديعى على سبيل الزخرف الى اللحن

See : Hegel : op. cit., p. 956.

الموسيقى .

Ibid : p. 959.

(١٧٠)

بينما الموسيقى تعبر من خلال الصوت وهو شيء مجرد في حد ذاته من كل مضمون ، وقد تستعين الموسيقى بالكلام لكي تتركز على نقطة عينية تستطيع من خلالها أن تعبر عن نفسها بمزيد من الوضوح والدقة ، والشعر - وهو فن الكلام (*) - هو بمثابة حد أوسط وكلية جديدة تجمع بين الفنون التشكيلية الثلاثة والموسيقى ، لتحقيق تركيبها ، ولتسمو بهما ، فالشعر يشبه الموسيقى لأنه يركز الى ادراك الداخلية ، من جهة ، وهو يخلق حدوسا وعالما موضوعيا يقترب من وضوح عالم النحت والتصوير ، من جهة ثانية (١٧١) ويتحدد الطابع الخاص لفن الشعر وهو الفن الرومانتيكي الثالث - في مبداء الأساسى وهو مبدأ الروحية بصفة عامة ، وتوفر للشعر القدرة على التعبير عن الجوانب الداخلية الذاتية ، والقدرة على التعبير عن خصائص الحياة الخارجية أيضا ، ولهذا فالشعر فن تركيبى وتحليلى Analytic فى آن واحد ، وهو تركيبى بمعنى أنه قادر على جمع عناصر الداخلية الذاتية ، وتحليلى بمعنى أنه قادر على أن يصنف فى عرضه خصائص العالم الخارجى ومفرداته (١٧٢) ويجمع الشعر بين سمتين ، أولاهما : أن له خاصية استخدام الوظيفة التعميمية للفكر نتيجة لاستخدامه اللغة ، وثانيتهما : ان خاصيته مخاطبة حدسنا ، وداخليتنا ولهذا فهو يخاطب الفكر والوجدان معا . والفرق بين الشعر والفنون التشكيلية ان تعيينات الشعر فى تجلياتها الظاهرة لا تبدى فى كما هو الحال فى الفنون التشكيلية بوصفها فنونا مكانية ، وانما تبدو متعاقبة فى الزمان ، وذلك لان الشعر يشارك الموسيقى فى المادة الخارجية وهى الأصوات ، فالمادة الوسيطة تتحول فى الشعر والموسيقى الى صوت لا يرى . يأتي من الداخل ويتوجه الى الداخل . ولكن الصوت فى الموسيقى هو غاية فى حد ذاته ، بينما الصوت فى الشعر هو وسيلة لظهور ما فى الداخل . ولذلك فالموسيقى فن مستقل كلما أفسح المجال للعنصر النغمى الخالص ، بينما الشعر لا يكتفى بالداخلية المختزلة فى العواطف وحدها ، وانما يحولها من خلال التخيل Imagination الى عالم موضوعى ، ويعتمد فى هذا التحويل على التراكيب الصوتية . وهذا يعنى أن التراكيب الصوتية والتعبير الموسيقى وحدهما دون التخيل عاجزان عن تحقيق ابداعات الخيال الشعرى . فالروح يفصل نفسه عن العنصر الصوتى

Poetry , the Art of Speech.

(١٧١)

Ibid : p. 960.

Ibid : p. 981.

(١٧٢)

البحث ، ويفصح عن مفسه بالكلمات التى تتحول الى علاقات ورموز خارجية محض لتواصل الروحي ، وهذا يعنى أن الكلام لا يتمتع - فى الشعر - بأى استقلال بحيث يتحول الى غاية فى حد ذاته ، وانما هو يتضافر مع التراكيب الموسيقية لكي يكون وسيلة للتواصل الروحي ، والشعر يستخدم الموسيقى - مثل قوانين الوزن والايقاع والتناغم - استخداما خارجيا ، لان الموسيقى ليست عنصرا خاصا بالمضمون ، وانما ذات طابع خارجي ، واذا استبعدنا الصوت كسمة خارجية للشعر ، فما هو الطابع الخاص للشعر ؟ ، ويوجب هيجل بأن الطابع الخاص للشعر هو التمثل والحس الباطنين ، فالشعر يستخدم التمثل Presentation والحس Intuition على نحو يستبعد معه الواقع الخارجى ليحل محله الواقع الداخلى ، فلا يكون للموضوعية من وجود الا فى الوعي الذاتى فى صورة تمثيل أو حلس روى خالص * وعلى هذا النحو يتموضع الروح - من أجل ذاته - فى مجاله الخاص به ، ولا يستخدم العنصر اللفظى الا بوصفه وسيلة للاتصال والتظهير المباشر ، وهو ينفصل عن هذا العنصر عن هذا العنصر الخارجى من اللحظة الأولى بوصفه محض علاقة ، لينطوى على نفسه (١٧٣) . واذا تساءلنا : ما الهدف من استخدام الشعر للتمثل الباطنى بوصفه مضمونا وشكلا معا ؟ ويوجب هيجل ان الهدف من هذا ينطوى عليه الجوهرى ذاته من الجوانب الخصوصية التى تثير اهتمام هو التعبير عما هو حق فى ذاته من الاهتمامات الروحية ، أى التعبير عما لروح ، ولهذا فان ما يميز الشاعر من بقية الفنون الأخرى انه يمتلك الخيال الفنى الذى يحول أى مضمون الى مضمون شعري ، فالشعر لا يقوم بتمثيل المضمون فى شكل معمارى أو تشكيلى نحتى أو تصويرى ، أو يفصح عن نفسه بصوتيات موسيقية ، وانما يقوم باعادة خلق لهذا المضمون من خلال الخيال الفنى ولهذا فان أول شروط المضمون الشعري هو أن يشغل منزلة وسطى بين عمومية الكفر المجرد وبين الحسى والواقعى ، ويحول الشاعر المضمون الذى يتمثله - بخياله الفنى - الى عالم قائم بذاته ، ولهذا فهو لا يخضع فى وجوده الى عالم الآخر ، وانما توجد به وحدة عضوية تجعله وجودا حرا ومطلقا لذاته (١٧٤) . والفرق الجوهرى بين الشعر والفنون الأخرى ، ان كل فن من الفنون يخضع للمواد التى يستخدمها ، ولهذا فالفنان فى هذه الفنون مقيد بحدود المواد التى يستخدمها ، بينما نجد الشاعر يتحرر من أسر هذه التبعية ، الشاعر

Ibid : p. 964.

(١٧٣)

Ibid ; p. 965.

(١٧٤)

لا يبتغي من شاعره شيئاً جوهراً مضموناً خفياً من ربط بالذات التي يستشعرها
 وانا انما نتيتية تصير الصفات ميمتة للكمالات ، فانه يضقى مضمونا خاصا
 على جعل كل مضمون ينشأ عاوا ، وهو قائل على انه هو غ ويحبر قى اى نكل
 كانه لكان عن . كل مضمون . قابل لان يحصل من خلال الخيال القنى ، وهذا لا يتنى
 ان نحن درجته كمالى . فن من . الفوتت . عنده هيجل - قد ر بدى استنلا
 فى قى تبيير ، الخصاس عن الاشكال المختلفة للصون الاخرى (١٧٥) -

و- يره هيجل ٢٢ ان الشمر بمثل اسمى Helligkeit الفوت جيبيا .
 لانه نرى به مثل جوهر التين بشكل كل عام ، اكثر من اى نى آخر ، ولهذا فان الفتم
 الفقة فلسفى لطوره والنصون بعدا من المارة بومنها اذنى الفوت ، وديونى
 بالعالمر بومنها لرتى الفون ، لا انه ينطوى على تصديق المضمون الرى ،
 ويه يوزن الفون الاخرى ، ولهذا ٣١ فان الشعر يبر عن الفوم الفلمنى
 للعلال والى ، ولد - لك نالشمر كى الذى يعبر دوت غيره من لافونى ، عن
 بلعيلة المارة الاقالية التمتى نضى من جهة ال التمثل الدينى من جهة ،
 والحوال كى الفكر الملمس (الملمس) من جهة ثانية ، وهذا يعنى ان من نك
 مصممة حة بين ٩ الممر - والدين والفسفة ، ولا بنى هذا ان هيجل فى قول
 بمعبونه ١١ الفى ، فيجل بين ان تصور الفون ينهى ال اكشمر الذى يلمنح
 بله بل الى لفقة من خلال استنباطه للفكر ، ولهذا يقول هيجل : : تصعد
 حمطه = عالم اليجل = بتر المثلتمى والعوى العاوى ، ومن يكافح الفنى بلعالمغ
 الالفقة - (١٧٧) نالممر فى نظوره لوى ، يتصد عن الحسى ، لفتن رب
 ٢٠٦ اكثر من الله من والعافسفة الذين يطلقون اسطق او الحقة البعية كل
 الا البية . من الى لوى Sensation ، واذا كان لى - فى جوهره - رنتبنا
 بالى بالمى ، بمصا حوال تجاوزه ، فان فى تركيز الشمر على الروح و- ابعده
 عن حصر الحسى ، يع يكون فقد خلقى التامض الحلبشر بين الحشر والمعارة ، فلهمة
 تعة منه = على الورد الورد فومعارة للمضمرن الروحى ، بينا الشعر يفسر على
 هم هذه الورد طاب - بانا - ما وحصلا لا يحصل المنة الوسيطة الى رمز دال كما هو
 الا المارة فى العمارة ، واما بنزل هذه المنة ال علامة ، والشعر - بملكه
 هم هنا - بمر اتداد الباعلمة الروجة والبخرية الواقعية تعميرا كالملا ،
 وروفس تسلمه لظنر الا - فصا ل الكامل عن منطقة الحسى كىضبح نهاميا
 فية فى الر - وى ، وتتمثل فتكون الشيمت والنصون والوسيقى منطقة رسطقى
 بين العمارة والشمر ، على اساس ان كلا منها يعبر المضمون الروحى

٢٠٦ : ٢٠٦ ، ١٧٧ .

(١٧٥٥) نظمت :

٢٠٦ : ٢٠٦ ، ١٧٧ .

(١٧٦٦) نظمت :

في عنصر حسي ، يجعله في متناول ادراك الحواس والروح على حد سواء (١٧٧) *

ويعتمده هيجل في تناوله فن الشعر على فكرة التصور الداخلي Inner Concept بمعنى أنه اذا كان التصور الداخلي هو مضمون الشعر ومادته في أن واحد... ويعتبر هيجل أن التصور خارج نطاق الفن هو كيفية من كيفيات الوعي - فان نقطة البداية عند هيجل في تحليل الشعر ، هي اقامة حد فاصل بين التصور الشعري ، والتصور النثري ، لان الشعر لا يقنع بالتصور الداخلي ، وانما يعطيه تعبيراً لفظياً ، ويترتب على هذا ، أن يقوم الشعر بمهمة مدرجة : فهو يصوغ ابداعاته على نحو خاص بحيث تكون قابلة للتواصل اللفظي ، من ناحية ، وأنه لا يستخدم هذا العنصر اللفظي كما يستخدمه الوعي العادي في الاحاديث اليومية ، وانما عليه أن يعالجه ويضفي عليه الطابع الشعري ، كي يتميز عن نمط التعبير النثري ، وذلك باختيار الألفاظ والاهتمام بصوتيتها . ويتيح استقلال الفن الشعري عن طبيعة المادة التي يستخدمها ، أعظم امكانية لكي يتميز ويتفرع الى أنواع شتى ، مثل الشعر الملحمي والشعر الغنائي والشعر الدرامي ، أي أن خطة هيجل في تناول الشعر ذات طابع ثلاثي فهو يتحدث أولاً عن الشعر بوجه عام ، ثم يتحدث عن التعبير الشعري ، ثانياً ، ثم يتناول أنواع الفنون الشعرية ثالثاً (١٧٨) *

لا بد أن نتساءل قبل أن نبين تحليل هيجل لسمات الأثر الشعري ، وكيف يختلف عن الأثر النثري ، عن منهج هيجل في تعريف الشعر ، بمعنى : ما هي الأسس التي يركز اليها في اصدار حكمه على عمل ما بأنه شعري حقاً ؟ هل يبدأ هيجل من الابداعات الفنية ليستخلص منها اتجاهها عاماً يصلح للتطبيق على مختلف الأنواع الشعرية ، أم أنه يبدأ من المفهوم العام للشعر ، ويبرهن على صحته في الواقع من خلال الابداعات الفنية ؟

والحقيقة إن تحديد منهج هيجل في هذه النقطة يبين لنا الى أي مجال تنتمي كتابات هيجل في الجمال والفن ، لأنه لو كان يبدأ من الأعمال الفنية ليستخلص منها الاستنتاجات عامة ، لكانت كتابات هيجل أقرب الى نظرية الفن والنقد الفني منها الى فلسفة الفن ، بينما حين

Ibid : p. 960.

(١٧٧)

Ibid : p. 960.

انظر : (١٧٨)

يحرص هيجل على البدء من فكرة الجمال أو المفهوم ، فهو بذلك يقدم فلسفة أصيلة في الجمال والفن ، ويمكن القول بأن فكرة الجمال والمثال عند هيجل ، في فلسفته الجمالية تماثل فكرة المنطق في فلسفته الانطولوجية والمنطقية ، لأن فكرة الجمال هي البداية والأساس الذي ينطلق منه ، ولذلك فإن منهج هيجل في تعريف الشعر لا يبدأ من الابداعات الفنية الجزئية ، وإنما يبدأ من المفهوم الكلي الذي تندرج تحته هذه الابداعات ، وقد صرح هيجل في بداية محاضراته عن علم الجمال ، أنه يتفق مع أفلاطون في أنه لا يبدأ من الأشياء الجميلة ، ولكن من الجمال الكلي ذاته . ويوضح هيجل تعريفه للشعر عن طريقين : أولهما : حين يبين الفرق بين نمطي التصور الشعري والنثري ، ويبين الفرق بين الأعمال الشعرية والنثرية ، وحين يتحدث عن الذاتية الخلاقة للشاعر ، وهذا المنهج في التعريف هو نفسه الذي سلكه هيجل في تعريف فكرة الجمال بشكل عام . والمضمون الذي يصلح للتصور الشعري هو المضمون الذي يركز على الاهتمامات الروحية ، فالموضوعات الطبيعية الخارجية لا تصلح بذاتها للشعر ، لكن يمكن أن تدخل في دائرة الشعر حين يجد الروح فيها حافزا لنشاطه أو مادة له ، بمعنى أن العالم الخارجي يستمد كل قيمته - في الشعر - من صلواته بدائية الوعي ، ولهذا فلا يمكن اعتبار العالم الخارجي الموضوع الوحيد للشعر ، لأن المهمة الرئيسية للشعر هي أن يستحضر - أمام الوعي - قوى الحياة الروحية ، وكل ما يهزنا ويمس جوارحنا (١٧٩) .

- الفرق بين التناول الشعري والتمثل النثري :

ان الشعر - من حيث هو فن - أقدم عهدا من النثر ، على الرغم من أن الوعي النثري لا يتميز في مضمونه عن الوعي الشعري ، لأن الوعي النثري يجعلنا نعرف القوانين العامة ، وأن نميز ونصنف ونؤول ظواهر العالم الخارجي ، ولكن الشعر يعبر عن التمثل العفوي للحقيقة ، بمعنى أنه يعبر عن معرفة لا تفرق بين العام وظواهره الخصوصية ، أى لا تفرق بين القاتون وتطبيقاته ، ويتميز الشعر عن النثر ، في أنه يعبر تعبيرا تصوريا - عن المضمون ويبرز الوحدة الجوهرية له ، وهكذا يقدم الشعر كل ما يتصوره في شكل كلية مستقلة غنية بالمضمون ، وبحيث تعبر جميع الخصوصيات الموجودة فيه عن مبدأ واحد ، وبذلك يتبدى العام

والفعل في الشعر ، ليس في شكل مجرد ، أو في شكل تركيب فلسفي ، وإنما يتبدى حيا ، ومهمة الشاعر هي أن يصوغ وينطق ، لأن يصف الوجود الفعلي ، فالشعر قد بدأ حين ساءرت الانسان الحاجة الى التعبير عن نفسه ، فالشعر يعبر عن حاجة نظرية لدى الانسان في استجماع ذاته ، والاستغراق في التأمل ، وتوصيل تأملاته للآخرين (١٨٠) .

ويميز هيجل بين الشعر البدائي Primitive Poetry الذي يسبق نشأة النثر العادي والفن ، وبين اللغة والتصور الشعريين اللذين يتكونان ويتطوران وسط حياة ونمط تعبير نثريين سابقين الوجود ، فالشعر البدائي يتميز بالعفوية في تمثلاته وتعبيراته ، أما الشعر الذي نشأ وسط النثر ، فيعرف مبدئاً الفن الحر ، وبذلك يقف موقف المعارضة من النثر ، ولهذا فإن التطور الجدلي لمنطقتي لتاريخ الشعر عند هيجل ، ينبع من التناقض ، لأنه يبين مدى استفادة الشعر من النثر في مراحل تطوره ، فإذا كانت المرحلة الأولى هي الشعر البدائي ، فإن المرحلة الثانية هي النثر ، والمرحلة الثالثة هي الشعر الذي يكون قد امتلك الوعي النثري ولشعري معا . فالشعر حاول أن يتجنب لثغرات التي وقع فيها النثر حين حاول أن ينظر للمواد التي يقلبها له الواقع نظرة خالجية متناهية ، ولذلك ركز النثر على طلب قوانين الظواهر الخارجية دون أن يكثر بالروابط الداخلية لجوهر الأشياء ويكتفى بقبول ما هو كائن ، وبما يقع بوصفه من الوقائع الخاصة . ولذلك فإن ما نفتقده في النثر هو الدلالة العميقة للأشياء ، ولذلك حاول الشاعر أن يقدم رؤية للعالم ذات تلاحم داخلي ، ليحل محل رؤية العالم التي يقدمها النثر ، والتي يبدو فيها العالم أشياء مترابطة وعديدة لدلالة (١٨١) . ولقد حاول الفكر التأملی Speculative Thinking الذي يمت بصلة قربي الى الخيال الشعري أن يتدارك هو أيضاً العيوب التي وقع فيها النثر ، ولهذا نجد أن المعرفة المبنية على العقل لا تتوقف عند لخصوصيات المعارضة ، وإنما تبحث في ماهية الظواهر ، ولا تكتفى بالعلاقات البسيطة التي يقدمها الوعي النثري بين الظواهر . ولكن لشعر يختلف عن الفكر المجرد ، لأن العقل المفكر ليس قادراً على انتاج شيء آخر سوى الافكار ، فيتصور الواقع في شكل مفاهيم خالصة ، حتى وان أدرك الأشياء في خصوصياتها الأساسية ووجودها الفعلي ، لأنه يدمج هذا الخاص في العنصر العام والفكري

Ibid : p. 973.

(١٨٠)

Ibid : pp. 974-975,

(١٨١)

بوصفه العنصر الوحيد الذى يتحرك فيه الفكر ، وذا كان الفكر هو مصالحة بين الحقيقة والواقعي ، فان الابداع الشعري مصالحة أيضا تتم في شكل تمثل روحي ، ولكن في قلب الظواهر الواقعية بالذات ، لذلك يمكن القول « بأن موضوع الشعر هو الفردى المؤسس على العقل ، وليس على عموميات التجريد العلمى (الفلسفى) (١٨٢) ونتيجة لان الشعر يستوعب كلية الروح الانساني ، فان التعيين الرئيسى للشعر يكمن في الطابع القومى National الذى هو تجل له ، والذى يتخذ من مضمونه ، ومن رؤيته للأشياء مضمونا له ، ولهذا يرى هيجل أن كل الشعر الشرقى والايطالى والأسباني والانجليزى والرومانى والاغريقى والألماني ، يختلف كل منهم عن الآخر في الروح الشعور والنظرة الى العالم (١٨٣) .

وتختلف طبيعة الشعور أيضا - باختلاف لعصور، فكل عصر شعره، ولا يمكن أن يكون له سوى هذا الشعر، ومن هنا كان لكل عصر حساسيته المتفاوتة في مدى رهاقتها ، أو تساميتها أو حرقتها ، وباختصار طريقتها الخاصة في تصور العالم الذى يجد في الشعر أوضح تعبير له .

ورغم هذه الفروق ذات الصلة بالخصائص القومية لكل شعب ، وبمراحل التطور التاريخي ، ينطوى شعر كل شعب ، وكل عصر على عنصر مفهوم لجميع الشعوب الأخرى ، ولجميع العصور الأخرى أيضا ، وهذا العنصر الفني والانساني والكوني هو مصدر امتاع لكل انسان ، مهما كان العصر الذى ينتمى اليه ، ولهذا فانه لا يزال الشعر الاغريقى موضوع اعجاب ونماذجا يحتذى ، لأنه في هذا الشعر ، وجد الانساني المحض أروع تفتح للمضمون وللشكل الفني ، وحتى الشعر الهندوسى ، لا يتبدى لنا غريبا كل الغربة ، رغم المسافة الفكرية والتاريخية بيننا وبينه (١٨٤) .

ويتبين لنا من هذا أن أى مضمون مهما يكن نوعه ، يمكن أن يكون مضمونا للشعر ، وأى موضوع يفكر فيه العقل البشرى ، يمكن أن يكون موضوعا لقصيدة ، وهذا يعنى أن التفرقة بين الشعر والنثر لا تقوم على أساس المضمون ، ولكن على أساس الحالة الجزئية الخاصة ، التى يستمد

Ibid : pp. 976-978.

(١٨٢)

Ibid : p. 978.

(١٨٣)

Ibid : p. 979.

(١٨٤)

منها الشعر مادته « فالشعر يتصور موضوعه من خلال المقولات اللامتناهية للفكرة الشاملة ، مثل : مقولة الحياة ، والكائن الحي . . أما النثر فهو يتصور موضوعه من خلال مقولات الفهم المتناهية ، وهي المقولات التي تتضمن الاعتماد على الآخر ، والافتقار الى الغير ، وعدم الحرية مثل مقولة السبب والنتيجة » (١٨٥) فمثلا التاريخ حين يعرض لموضوع ما ، فانه يصوره بوصفه أسبابا ونتائج ، حتى لو قدم هذا الموضوع فى ضوء فكرة واحدة أو تصور واحد ، لأن التاريخ بطبيعته نثرى ، وكذلك الخطابة (١٨٦) .

وإذا أراد الشعر أن يستخدم الوقائع التاريخية والشخصيات ، والأهداف ، فانه لا يستخدمها كما هي ، وانما يحولها ، بحيث تتفق مع طبيعة العمل الشعري، والشاعر يستخدمها بوصفها وسائل تبرز الجوانب الخصوصية فى العمل الفنى الى الجوانب الكلية ولكى لا يقع الأثر الشعري فى الخطابة والتاريخ ولا يفقد حريره ، فعليه أن يتحاشى كل غاية خارجية غريبة عن الفن وعن المتعة الفنية الخالصة . وإذا ترك العمل الشعري لكى يعبر عن الغايات العملية ، فانه يهبط من العلو الحر ليسقط فى دائرة النسبية ، ويتحول العمل الشعري الى مجرد وسيلة فى خدمة غاية . وهذا ما ينطبق فعلا على كثير من التراتيل الكنسية ، التى لا تفسح مجالا الا للتمثلات التى تؤدى الى الورع الدينى ، وهذا ما نجده - أيضا - فى الشعر الذى يهدف الى التعليم وتهذيب الأخلاق ، أو الى إثارة قلاقل سياسية ، وهذه الأهداف يمكن للشعر أن يساهم فى تحقيقها ، لكن بشرط ألا ينسى أن الهدف الموضوعى للشعر هو الشعري وحده ، ويمكن بلوغ هذه الأهداف عن طريق وسائل أخرى غير الشعر (١٨٧) ولكن هذا لا يعنى أن الشعر يدعى لنفسه موقفا منعزلا عن الواقع العيني ، وانما مادام الشعر حيا، فلا بد له من لمشاركة النشطة فى الحياة ، والشعر ويجسد هذه الصلات بين الفن والواقع القائم ، ومظاهره الخصوصية ، لا سيما تلك الأشعار التى ترتبط بمناسبة أو حادث ما . ولكن اذا ركز الشعر على هذه الروابط ، فانه يجد نفسه - فى النهاية - فى موقف التبعية ، ويفقد وجوده الحر، ويمكن للشعر أن يتعامل مع الواقع الخارجى، وظروفه وأحداثه ، بشرط أن يدمج فى جوهره بالذات مادة هذا الواقع ، وأن يصوغها ويشكلها وفق الخيال وحريره (١٨٨) .

(١٨٥) ستيس : فلسفة هيجل ، ص ٦٥١ .

Hegel : op. cit., p. 886,

(١٨٦)

Ibid : p. 994.

(١٨٧)

Ibid : p. 990,

(١٨٨)

ويرى هيجل أن أحد أسباب أبداع الأثر الشعري الأساسية هو وجود الذاتية الفردية للشاعر Subjective Individuality of the Poet والفنان الخلاق ، ومهمة الشاعر أسهل وأصعب في آن واحد من مهمة سائر الفنانين ، فهي أسهل لان معالجة اللغة الشعرية ، رغم ما تقتضيه من مهارة كبيرة ، لا تستلزم تدليل صعوبات فنية كثيرة ، ويسعى الشاعر الى ايجاد بديل لصعوبة المادة التي يقابلها المعارى والنحات والمصور ، وذلك بنفاذه الى النواة الصميمة والخاصة للفن ، ونفاذه الى أعماق أعماق الخيال ، ويبحث عن تصورات فنية صيلة (١٨٩) ، واذا كانت الداخلية تعبر عن نفسها - فى الفنون الأخرى - من خلال شكلها الخارجي ، فان الكلمة تظل وسيلة الاتصال المناسبة للروح ، والتي تتيح للشاعر أن يلتقط ويعبر عن كل ما يجيش فى أعماق الوعي . ويرى هيجل ان اللغة ليست مستقلة عن الشاعر بوصفه ذاتا ، كما هو الحال فى المواد الوسيطة فى الفنون الأخرى ، وانما هى الانسان والشاعر نفسه (١٩٠) والأصل فى الأعمال الشعرية انها تنطق وتغنى وتمثل من قبل أشخاص أحياء ، ولهذا فالشعر بالذات هو فن صوتى فى المقام الأول ، لأن الشعر يدخل على الألفاظ عنصر الزمن. ، وعنصر وعنصر الصوت ، ليبث فيها الحياة الروحية ، ولذلك فالأصل ان نسمع الشعر لا أن نقرأه ، لان الطباعة والكتابة تحولان الشعر الى أشياء مرئية للعين فقط ، ولا صلة لها بالمضمون الروحي ، ولا تقدم لنا الصوت والمدة الزمنية للألفاظ ، ويطلب هيجل من الشاعر أن تكون خبرته الموضوع الذى يشرده معالجته عميقة وواسعة الى أقصى حد ممكن ، بمعنى أن يكون قد عاش فى الموضع واندمج به ، وأن يقف منه موقفا تنتفى عنه كل مصلحة شخصية . وشعره الشرق الاسلامى ، يمثلون هذا خير تمثيل ، فهم يلجأون منذ البداية - الى مملكة الحرية ، مما لا يترك لديهم أى مجال للهوى أو الرغبة (١٩١) .

سمات التعبير الشعري : Poetic Expression

يحلل هيجل سمات التعبير الشعري من خلال تحليله للمادة الوسيطة التى يستخدمها الشاعر وهى اللفظ ، والامكانات الصوتية له ، فاللفظ ليس رمزا لتمتلات روحية ، ولا تظهيرا مكانيا مطابقا للداخلي ،

Ibid : p. 997. (١٨٩)

Ibid : p. 1036. (١٩٠)

Ibid : p. 998. (١٩١)

نظير الأشكال التي يخلقها النحت والتصوير ، وليس تنغيما للنفس كما هو الحال في الموسيقى ، بل ان اللفظ علامة تصبغ غاية في ذاتها . ولهذا لا بد أن نأخذ في الاعتبار ثلاث نقاط هامة : ولها : أن الأصل الحقيقي للغة الشعرية ، ينبغى البحث عنه في كيفية التمثل ، وليس في اختيار الألفاظ ، وثانيها : أن التمثل الشعري - بحد ذاته - لا يتموضع الا في الألفاظ ، وهذا يعنى أن نبين ختلاف اللغة الشعرية عن اللغة العادية . وثالثها : ان الشعر نطق فعلى بمعنى أن ألفاظه ذات رنين ، ولذلك لا بد أن تصاغ وفق مدتها الزمنية مما يقتضى الاستعانة ، بالوزن والإيقاع والقافية (١٩٢) .

(١) طريقة التخيل الشعري للأشياء (*) :

The Poetic way of Imagining Things.

ان التخيل الشعري يقوم بالدور الذى يقوم به الشكل المرئى فى الفنون التشكيلية ، وهذا يعنى أن قوة الخلق الشعري تكمن فى صياغة الشعر للمضمون داخليا ، دون الاستعانة بأشكال خارجية ، ولم يرق التخيل الشعري المبدأى الى هذا المستوى ، لأنه كان يخضع للعفوية ، ولأنه لم يدرك ماهية الانسان الداخلية ، ولذلك يقول هيجل « ان التمثيل لا يكون شعريا الا بفضل حالة التوسط التى يبقى فيها بين هذين القطبين - ويعنى بهما الواقع العيني بأجزئه المختلفة ، وعمومية الفكر المجرد - مما يتيح له أن يحتل موقعا وسطا بين الحدس العادى والفكر بما هو كذلك » (١٩٣) .

ويعرف هيجل التمثل الشعري « بأنه تمثّل تصويرى ، لأنه يضع تحت أبصارنا ، لا الماهية المجردة ، بل الواقع العيني . . . الذى يتيح لنا أن نستشف الجوهرى » (١٩٤) والتمثل الشعري يشبه الحروف ، وهى علامات أصواب اللغة ، التى حين ننظر اليها نفهم ما نقرؤه فى الحال ، دون الحاجة الى سماع الأصوات . فالشعر لا يكتفى بالفهم المجرد ، فهو لا يقسم الموضوعات كما تكونت فى الفكر ، أو كما صاغتها الذاكرة ، بل يقدم المفهوم ذاته فى ال « هنا » الواقعية . ويقدم هيجل مثلا على ذلك

Ibid : pp. 1000-1001.

(١٩٢)

or Conceiving Things = Vorstellen

Ibid : p. 1002.

(١٩٣)

Ibid : p. 1002.

(١٩٤)

يوضح فيه الطريقة التي يقدم بها الشعر الفكرة المجردة في صورة حسية، وبالتالي يمسك بالجانبين معا ، وهما الكلي والجزئي في وحدة لا تتقسم ، فحين نقول كلمة الشمس أو الصباح ، نعرف معنى ذلك دون أن تكون بناء حاجة الى استحضار صورة للشمس أو الصباح ، لان ما تمثله أمام الذهن ليس صورة ولكنه تصور عقلي Concept ، ولكن حين يقول الشاعر « حين مطلع الشمس تنهض أور ورا urora وردية الأصابع فان المدلول

when is the dawn Aurora with rosy fingers

المعبر عنه واحد في الحقيقة ، غير أن التعبير الشعري يعطينا أكثر لأنه يضيف للشيء معطيات وصفات أخرى ، لانه يقدم تصويرا بلاغيا واضحا أمام رؤية الذهن ، ولهذا يجمع التمثيل الشعري بين كل امتلاء الظواهر الواقعية التي تنصهر في الداخلية وبماهية الشيء لتخلق كلا واحدا ليس قابلا للقسم (١٩٥) . والشعر الشرقي - بوجه خاص - هو الذي يطالعنا بهذا الغنى في الصور والتشبيهات . ولذلك لان الطابع السامي لتصورات الشرقيين وحدوسهم ، يحثهم على أن يستخدموا ما هو ألمع وأبهى وأروع ما لديهم من تشبيهات وتمثيلات ، ليحملوا ما يبدو لوعينهم أنه جدير بالتمظيم والتفخيم . والتمثيل البشري للأشياء Prosaic way هو على النقيض من التمثيل الشعري ، لأن مضمونه ليس المجاز أو التمثيل الحكائي Allegory وإنما الدلالة بما هي كذلك ، وبذلك يغدو التمثيل البشري مجرد وسيلة لكي يصل المضمون الى الوعي . وإذا كان التمثيل البشري يخضع لقانون لدقة والوضوح ، فان التمثيل الشعري لا يحكمه قانون الدقة والتطابق المباشر مع المضمون (١٩٦) والنثر قد يستخدم بعض الصور المتكررة ، باستمرار في الشعر ، ولكن لا يعني هذا أنه قد دخل دائرة الشعري ، ولذلك فان لشاعر مطالب دائما بأن يأتي بالجديد من الصور ، لان الاستعمال المتكرر لبعض الصور ينقلها النثر (١٩٧) .

(ب) التعبير اللفظي وسماته في الشعر :

ان الجانب اللفظي من الشعر يمكن أن يكون موضوعا لتأملات لا متناهية ومعقدة ، ولكن هينجل يتوقف عند بعض النقاط الأساسية ذات الصلة بموضوعه مثل : اللغة الشعرية، النظم (الايقاع - القافية -

Ibid : pp. 1002-1003.

(١٩٥)

Ibid : p. 1005.

(١٩٦)

Ibid : p. 1006.

(١٩٧)

الترايط . والألفاظ من أغنى وسائل الشعر الخارجية ، ويتأتى غناها من أن الشعر يستخدم اللغة - استخداماً مختلفاً من استخدامنا لها في حياتنا اليومية ، ونتيجة لهذا فهو يتحاشى في تعبيره اللغوي ، ما يعيدنا إلى اللغة اليومية العادية ، ويبتعد كذلك عن لغة الوعظ الديني ، ولنظر العلمى الفلسفى ومنهجهما . فهو يتجنب التقسيمات الواضحة ، والعلاقات التى تقيمها ملدة المفهم ومقولات الفكر حتى تكون الأشياء مجردة من كل طابع عيى (١٩٨) ، ومن الوسائل التى تستخدمها اللغة الشعرية ، باستخدامها الخاص لبعض الألفاظ والأسماء بهدف التعظيم أو التصغير ، وهذا ما نجده فى مزج الشاعر بين الألفاظ ليكون صورة شعرية ، وعدم خضوعه لبعض أشكال الاعراب ، وقد يلجأ الشاعر إلى استعمال مهجور الألفاظ ، (أى ما يندر استعماله فى الحياة اليومية ، أو ينحت ألفاظاً جديدة ، ولكن بشرط ألا يصطلم بالعبقرية القومية للغة ، أى بشرط ألا يحطمها تماماً ، وقد يلجأ الشاعر إلى استخدام الصور البلاغية Figures of Spesch ولكن بشكل لا مبالغة فيه . ويتحكم الشاعر فى خلق لغته الخاصة عن طريق التحكم فى بنية العبارات ، فالعبارات تتعاقبها البسيط أو المعقد ، وبطابعها المتقطع أو المنساب الهادى يمكن أن تسهم فى التعبير عن المواقف والمشاعر والأهواء من كل نوع ، ويلجأ الشاعر إلى ذلك لأنه من المفروض أن يشف الداخلى عن نفسه من خلال التعبير اللفظى (١٩٩) . وقد يظهر النطق الشعرى - لدى شعب من الشعوب - فى وقت لم تكن قد تكونت لغته بعد ، وتكون فى حالة التكوين فى الشعر ، ولذلك قد يستخدم الشاعر هنا تعبيرات ستنحى فيما بعد عن دائرة الشعر ، وتستخدم فيما بعد فى النثر ، ولكن الشاعر حين كان يستخدمها كانت جديدة ، ولذلك يكون الشاعر - حينذاك - أول من يفتح فم شعبه، وأول من يقيم جسراً بين المتمثل واللسان (٢٠٠) . لذلك تبدو لنا طريقة هوميروس ودانتى فى لغتهما الشعرية بسيطة وعادية ، لأن كلا منهما كان يعبر عن المتمثل بالألفاظ التى تلائمه ، وفى نفس الوقت يعطى كل منها لغة شعرية حية لشعبه . ولكن بعد أن يتوافر للناس لغة نثرية مكتملة التكوين لاستعمالات الحياة اليومية فإنه يجب على التعبير الشعرى - كى يثير الاهتمام - أن يبتعد عن اللغة العادية ، ويصنع لنفسه تعبيرات جديدة أسمى وأغنى، ونتيجة لهذا، فإن الأشعار

ibid : p. 1007.

(١٩٨) انظر :

ibid : p. 1008.

(١٩٩)

Ibid : p. 1009.

(٢٠٠)

التي رأَت النور لدى شعوب تمتلك لغةً نثريةً متطورةً تختلف بشكل جوهري عن أشعار الشعوب التي كانت من الأصل ليس لديها هذه اللغة النثرية المتطورة . وحين يفرد الشاعر في خلق لغة خاصة ، فيهتم بالبلاغة والزخرفة اللفظي ، على حساب الحقيقة الداخلية فانه يركز اهتمامه على الشكل الجميل والتعبير المصقول ، والحرص على تقديم لغة أنيقة ساحرة . ولهذا نجد بعض الشعوب قدمت أعمالا شعرية تتسم بطابع بلاغي صرف ، وهذا ما نجده في اللغة اللاتينية بشكل خاص ، لاسيما لدى شيشرون Cicero (١٠٦ - ٤٣ ق م) ولدى هوراسيوس Horace (٦٥ - ٨ ق م) ، وفرجيلوس Virgil (٧٠ - ١٩ ق م) الذين نجدهم لديهم قدرا لا بأس به من التكلف والتصنع ، بل ويمكن أن نرى في أعمالهم مضمونا نثريا مغلفا بزينة خارجية محضة ويرجع هيجل السبب في ذلك الى أن الشعراء الذين يفتقدون العبقرية كانوا يحرصون على ابراز البلاغة اللفظية ، والمؤثرات الصوتية ، لأن التعبير الشعري الحقيقي يتعد عن الزخرف البلاغي المبالغ فيه ، ويحرص على ابراز الطابع الحر ، بحيث يوحي لنا أن الشعر ينبثق من تلقاء نفسه (٢٠١) .

هذا بخصوص اللغة الشعرية ، أما عن النظم Versification فيري هيجل أن الشعر يحتاج الى الوزن ، أو الى القافية *kuyme* وليس كل نظم هو شعر ، فالنثر المنظوم ليس شعرا ، لأن المضمون ليس شعريا ، والشرط في المضمون الشعري أن يكون قابلا - في الأساس - لان يصاغ في صورة شعرية (٢٠٢) ، والنظم - في حد ذاته - ليس عقبة أمام الاندفاع الحر للشاعر ، لان الموهبة الفنية تتحرك وسط موادها الحسية ، والعنصر الحسي الذي تمثله صوتية الألفاظ في الشعر هو جزء من الفن ، وهو يجعل الشعر يختلف عن اللغة العادية ، ويبدو في مظهر حي ، وإذا كانت الصوتية الحسية للألفاظ في ترابها تتحرك في اللانظام ، فمن مهمة الشاعر أن يحيي هذا اللانظام الى نظام ، وأن يفرض على الألفاظ حدودا حسية ، وأن يرسم لتصوراته الجمالية وبنيتها اطارا صوتيا والنظم لشعري هو موسيقى نقيه في اضفاء رنين على التمثلات في تعاقبها ، ولهذا فان وزن البيت يفترض فيه أن تعبر عن النبذة العامة ، والنفخة الروحية للقصيد برمتها ، سواء أعطى للبيت الشعري شكل

Ibid : p. 1010.

(٢٠١)

Ibid : p. 1011.

(٢٠٢)

الايامبوس، أو التروخايوس Trochee (*) وهناك نسقان في النظم (**)،
النسق الأول : وهو نسق النظم الايقاعي Rhythmic Versification
ويعتمد هذا النص على الموسيقى العميقة في داخل العمل الشعري ، وهو
لا يعتمد على القافية بشكل أساسي ، لأنه يعتمد على المدة الثابتة للمقاطع
تبعاً لطولها أو قصرها ، والتركيب بينهما بنسب متفاوتة وطبقاً لوزان
متنوعة ، ويتم التحريك الايقاعي عن طريق النبيرة والوقفة ، والصوتية
التي تصدر في هذا لنسق تصدر في قلب هذه لحركة الداخلية دون أن
تنتهي الى قواف ، أي أن الموسيقى الداخلية تنجم عن المدة والحركة في
الزمن ، والنسق الثاني : هو عكس النسق الأول ، لأنه يبرز صوتية
الحروف الثابتة والمتحركة (٢٠٣) .

وكذلك صوتية الألفاظ بجملتها ، على اعتبار أن تشكيلات الحروف
والمقاطع والألفاظ مرتبة جزئياً بحسب قانون التكرار القياسي لصوتية
واحدة ، أو متماثلة جزئياً حسب قاعدة التناوب . ويستعمل الشاعر
وسائل كثيرة لتحقيق هذا النسق مثل الجناس الاستهلاكي Alliteration
والمسجع Alliteration والقافية Rhyme يرتبط النسقان
- وهما النسق الايقاعي للمقاطع ، ولايقاعي للصوتيات - ارتباطاً وثيقاً
بعلم العروض عروضاً (**) في اللغة - سواء ارتكز على طول المقاطع
أو قصرها ، أو على النبيرة المنطوقة ، بالارتباط مع دلالة المقاطع ، ويتسع
المجال لتراكيب شتى بين التوالى الايقاعي Rhythmical Progress
وتشكيل الصوتيات المستقلة Independently Arranged Sound (٢٠٤)

(*) تفعيلة في العروض الاغريقي واللاتيني مؤلفة من مقطع طويل وآخر قصير .

Suc : Hege : op. cit., p. 1016.

(***) عارض ليسانج (١٧٢٩ - ١٧٨١) هذه النظرة في كتابيه « لاوكيون »
والدراما الهامبورجية حيث عارض الكلاسيكية الفرنسية والشعراء الفرنسيين في التزامهم
النظم في أشعارهم واقترح جمالية جديدة ، مستوحاة من الدراما الشكسبيرية ، ونادى
فيها بأن يستخدم النثر في التراجيديات ، وقد أخذ جوته وشيلر برأى ليسانج ولاسيما في
أعمالهما المبكرة ولكن ليسانج تراجع عن رأيه ، فكتب مسرحية ناثن الحكيم من خلال بحر
الايامبوس (بحر شعري لاتيني قديم) وقد تراجع جوته وشيلر أيضاً عن هذا في أعمالهما
المسرحية بعد ذلك .

Ibid : p. 1015.

(٢٠٣)

(*) هو المصطلح الذي يطلق على مجموع الوسائل التي يمكن بها تحليل الكلام
الى عناصره الصوتية والارتقاعية ، انظر مجدي وهبه : معجم مصطلحات الادب ،
ص ٤٤٦ .

Hegel : op. cit., p. 1014.

(٢٠٤)

يمثل القافية للشعر الرومانتيكى - بشكل خاص - ضرورة حقيقية ، لان حاجة النفس الى ادراك ذاتها ، تفصح عن نفسها - على نحو أشمل - فى توازن القافية Assonance Rhyme ، للقوافى ، ويكون همها الأوحد من خلال ترديد الأصوات ، هو أن تردنا الى أنفسنا . وعن طريق القافية ، يقترن النظم من التعبير الموسيقى ، ويحررنا من الجانب المادى للغة ، بمقاطعها الطويلة والقصيرة (٢٠٥) ولكل لغة امكانية خاصة بها فى مجال ابراز الصوتيات ، فمثلا اللغة اللاتينية مختلفة فى تكوينها ، فهى تركز على الجانب الايقاعى ، وليس على القافية ، ولذلك يجرى الشاعر عدة تحويلات عليها ، لكى تتمشى مع القافية السائدة فى اللغتين الفرنسية والاطالية . ولذلك فان الرومان لم يستطيعوا أن يسيروا على نهج الشعر الاغريقى ، ويحوره ، الا بعد أن تمكنوا من دراسته ، ويورد هيجل مثلا على ذلك ، من شعر هوراس باللغة اللاتينية : لا يكفى أن تكون القصيدة جميلة، بل ينبغى أن تكون مؤثرة ، وأن تقود نفس السامع الى حيث يطيب لها (٢٠٦) .

ويرصد هيجل تطور القافية حتى وصلت الى احلال النظم المبنى على القافية محل النظم والايقاعى القديم فى أعقاب الغزوات الحربية، وما استتبع ذلك من تحلل اللغات القديمة (*) وترجع القافية - فى أصولها الأولى - الى علم العروض القديم عند الاغريق ، وينفى هيجل أن يكون الغرب قد أخذ من العرب هذا المبدأ النظمى « القافية » ، لانه يرى أن الشعر العربى العظيم قد تأخر فى نشأته عن ظهور القافية فى الغرب المسيحي ، بل وينفى أن يكون هناك احتكاك قديم حدث بين الغرب والشعر الجاهلى . وهو يرى أن الشرق الإسلامى أيضا لم يأخذ القافية من الغرب ، وأن كل شعر بهما نشأ بعيدا عن التأثير بالآخر وهذه القضية تحتاج الى دراسة من قبل الباحثين المتخصصين فى تاريخ وأصول اللغات وعلم اللغة المقارن .

Ibid : p. 1023.

(٢٠٥)

Ibid : p. 1024.

(٢٠٦)

(*) حاولت ان أبسط هذا الجزء الصعب الذى يدرس فيه هيجل تطور النظم والقافية ، من خلال فهمه لتاريخ اللغات القديمة والحديثة، وتطور استخدام الايقاع والوزن والنبر ، وقد أخذت من هذه الأجزاء ما يفيد خطة البحث الرئيسية ، لان هيجل يطرح موضوعات غاية فى التعقيد ، تحتاج الى تفصيل طويل ، ومثال ذلك تحليله للالفاظ والنبر والمقاطع الصوتية التى تتكون منها الالفاظ ، والعلاقة بين الحروف الساكنة والمتحركة ويتنبع هذا حتى فى اللغة السنسكريتية .

ويرى هيجل أن النظم الايقاعى هو طريقة فى الكتابة تطورت عن الشعر الاغريقى ولقد بدأت بالجناس ثم بالسجع ثم بالقافية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة . والجناس *Alliteration* كان سائدا فى الشعر الاسكندنافى القديم ، والطابع الغالب الذى يقوم عليه الجناس هو طابع الحروف الساكنة ، أما السجع *Assonance* فهو قرب للقافية لانه عبارة عن تكرر لحروف لها صوتية واحدة ، فى وسط ألفاظ مختلفة ، أو فى نهايتها . وليس من الضرورى أن يختتم البيت بهذه الالفاظ ، بل من الممكن ان تاتى فى مواضع أخرى من البيت الشعرى ، ولقد ازدهر السجع لدى الشعوب الرومانيه والاسبانية ، لأن لغتهم غنية صوتيا ، بحيث تسمح بتكرار أصوات بعينها (٢٧) والقافية (***) تحقق ما لا يستطيع أن يحققه الجناس أو السجع ، ويعتبر الشعر الغنائى من بين الانواع الشعرية الخاصة الذى يكون أكثر استعمالا للقافية بحجم داخلية ، ونمط تعبيره الذاتى ، ولهذا تأخذ هذه الطريقة فى استعمال القافية شكل جمع بسيط أو متفاوت التعقيد بين الأدوار الشعرية .

لأنواع الشعرية المختلفة :

ان الشعر بوصفه فنا كاملا يتعامل مع مواد لا تفرض عليه نمط تنفيذ معين ، ولذلك يمتلك الشاعر القدرة على استخدام أشكال وأنماط انتاج فنية بالغة التنوع ، ولهذا فان تمايز الشعر الى أنواع مختلفة يتأتى من طبيعة الابداع الشعرى نفسه ، فكل نوع من الأنواع التى سنقف عندها ، سنجد أنها مرتبطة بمضمون ما لا يمكن تقديمه - وسط حالة العالم السائد ، وموقع الفرد منها - الا من خلال النوع الذى يلائمه . وأول هذه الأنواع الشعرية التى تعرض عملية العالم الروحى للتمثل الداخلى هو الشعر الملحمى *Epic Poetry* الذى يماثل النحت ، لأنه يقوم بنفس الدور الذى كان يقوم به النحت ، فهو يقدم صور التمثل النحتية ، على أنها متعينة بأفعال البشر والآلهة ، بحيث يصور الشاعر كل ما يقع جزئيا من القوى

Ibid : pp. 1029-1030.

(٢٠٧) انظر :

(***) القافية *Rhyme* فى اللغات الأوربية هى تكرر اصوات متشابهة أو متعائلة فى فترات منتظمة ، وغالبا ما تكون فى اواخر الابيات الشعرية . ويعدد د . مجدى وهبه عددا كبيرا من القافية مثل : قافية التكاثر *Rime Batelee* والقافية المزيلة *Rime Covee* والقافية المتوجهة *Rime Couronnee* والقافية الامبراطورية *Rime Empetiere* والقافية المجنسة *Rime Riche* وغيرها ، وقد اشار هيجل الى كثير منها .

الالهية والبشرية ، « فالشاعر يسترجع الأحداث ، ليعرض أمامنا عالما موضوعيا من الموضوعات والأشخاص والأحداث » (٢٠٨) ، دون أن يقحم ذاته في القضية الملحمية ، ويقوم الشاعر بدور الراوي Rhapsode وهذا الشعر له طريقة خاصة في الالتقاء تعتمد على الراوي (وهو الراوي المحترف للقصائد الملحمية القديمة الذي يتلو القصائد بصورة آلية) ، أما الشعر الغنائي Lyric Poetry فهو على النقيض من الشعر الملحمي ، فاذا كان مضمون الشعر الملحمي هو الموضوعي ، فإن مضمون الشعر الغنائي هو الذاتي ، أى العالم الداخلى ، والنفس الجياشة بالعواطف ، التى لا تسعى الى العمل ، وإنما تسعى الى التعبير عن الذات ، واذا كان الشعر الملحمي يقوم بدور النحت، فإن الشعر الغنائي يقوم بدور الموسيقى، لأن من يلقى الشعر الغنائي ، لا يلقيه بطريقة آلية ، وإنما بشكل موسيقى ، فيفرض تبدلات متنوعة فى طبقات الصوت ، حتى يشعر السامع ان هذه التمثيلات جزء لا يتجزأ من ذاتيته . أما الشعر الدرامي أو التمثيلي Dramatic فهو يجمع بين النوعين السابقين ، فالموضوعي يظهر لنا الذاتى ووحدته معه . ولهذا فهو ذاتى Subjective وموضوعي Objective فى آن واحد ، فهو ذاتى بأصوله الداخلية وكشفه للأصوار الداخلية للأفراد ، وموضوعي بتحقيقه الخارجى ، والشعر الدرامي يشتمل على قسم غنائى ، وفيه تفصح الشخصية عما هو خاص بها ، ويحتوى على قسم ملحمي ، لان الشخصية لا تعيش فى فراغ ، وإنما تعتمد على أنشطتها فى الحياة الواقعية ، والعالم الخارجى ، وهى تتصارع أيضا مع شخصيات أخر (٢٠٩) وقد تطور هذا النوع من الفن حين دفع الفن الى التعبير عن الشعور الذاتى بالعمل ، أى عن طريق الايماء والاشارة الى درجة الاستغناء عن الكلام ، حتى وصل الى فن التمثيل الايمائى « البانتوميم Pantomime الذى يحول الحركة الايقاعية للشعر الى حركة ايقاعية وتصويرية للأعضاء (٢١٠) » .

(١) الشعر الملحمي : Epic Poetry

ان البدايات الأولى للشعر الملحمي ظهرت فى الابيجرامات Epigraph والقصائد التعليمية والفلسفية التى تشرح أصل الكون والآلهة ، والتى تقتبس مضمونها من ميادين خاصة من الطبيعة والحياة الانسانية لتعطى

(٢٠٨) سيتس : فلسفة هيغل ، ص ٦٥٢ ؛ Hegel : op. cit., p. 1087,

(٢٠٩)

Ibid : p. 1088.

(٢١٠)

في عبارات مكثفة تمثيلا منفردا أو اجماليا عما هو دائم ، وحقيقي ، ولكن هذه العبارات كانت تحتوى فقط على نبرة ملحمية ، ولكن مضمونها لم يكن كلة ملحميا ، أو شعريا . لأن ما هو شعري حقا هو الروحى العيى الذى يتبدى فى شكل فردى ، والملحمة حين تروى ما حدث ، وما هو واقع ، فانها تنطوى على أحداث كثيرة تتصل من خلالها بالعالم الكامل لأمة من الأمم ولعصر من العصور ، ولهذا فإن مجمل تصور أمة من الأمم للعالم والحياة هو الذى يحدد مضمون الملحمة وشكلها (٢١١) ولذلك تقدم الملحمة لنا الوعى الدينى للروح الانسانى ، وتقدم أيضا الحياة الاجتماعية والسياسية بجوانبها المختلفة لأمة من الأمم، ولهذا فهى تقدم الكلى والفردى، وتؤلف كلا عضويًا ، تتلاحق وقائمه فى هدوء موضوعي ، ولا يتدخل الشاعر - كاتب الملحمة - ولا يسفر عن نفسه ، فلا يقدم تعليقاته الخاضة أو شروحه ، أو وجهة نظره فيما يرويه من أحداث ، لان المهم هو أن يظهر لنا من خلقه ، وليس الشاعر نفسه ، ومن هذه الزاوية ، نجد أن شعر الملاحم هو ضد الشعر الغنائى ، لان العنصر الهام والأساسى فى الشعر الغنائى هو شخصية الشاعر « (٢١٢) ، ويرى هيجل أن الملحمة هي ديوان الشعر لأى شعب من الشعوب ، وهى كتابه المقدس ، ولهذا فإن لكل أمة كبيرة كتبها كثيرة من هذا النوع الذى تعبر فيه عن روحها الأصلية ، والملاحم هي الأساس الحقيقى الذى ينهض عليه وجدان شعب من الشعوب ، ومن الملاحم التى يشير إليها هيجل كنماذج ملحمة الرامايانا Ramayena وملحمة المهابهاراتا Mahabharata والايادة Iliad والاوديسا Odyssey (٢١٣) .

ويعبّر الوعى الساذج Child Dlik cons لشعب من الشعوب عن نفسه للمرة الأولى فى القصيدة الملحمية ، بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، تظهر الملحمة الحقيقية حين يخرج الشعب من حالة الحذر ويشعر بيقظة روحية ، ورغبة فى خلق عالم خاص به يعبر فيه عن نفسه ، ويمثل طريقته فى التفكير والحياة . ولهذا تكون الارادة ، والعاطفة كلا لا ينقسم (٢١٤) ، ولكن حين يفصل الأنا الفردى عن الكل الجوهرى للأمة وحالاتها وطرائقها فى التفكير ، وأعمالها ومصارها ، وحين يتم - فى الانسان نفسه - الانفصال بين الارادة والعاطفة ، فان الشعر الملحمى يخلو مكانه للشعر

Ibid : pp. 1039-1041.

(٢١١)

(٢١٢) ستيس : فلسفة هيجل : ص ٦٥٢ .

Hegel : op. cit., p. 1045,

(٢١٣)

Ibid : p. 1045,

(٢١٤)

الغنائى والشعر الدرامى • وهذا يعنى أن الملحمة - عند هيجل - مرتبطة أساسا بوضع الفرد فى المجتمع ، وعلاقته بالجماعة التى ينتمى إليها ، بحيث يشعر الفرد بأنه جزء من الكلية التى تشكلها الحياة العاطفية والعقلية • ولهذا فإن العصر البطولى Heroic Age ، وهو المعبر عن الملحمة ، وتنتج فى ظله ، لأنه يسود فيه البطل الملحمى الذى لا يعرف الانفصال بين الآنا الفردى والكل الاجتماعى ، ولا يعرف التناقض بين الهوى والعاطفة • ولهذا فإن الشعب يملك منذ حقبته البطولية - بما هى كذلك - فن تصوير ذاته فى صورة شعبية • ولذلك فإن على الشاعر الملحمى أن يرتبط بموضوعه ارتباطا وثيقا على النحو الذى يكون فيه مرتبطا بالكل ، بمعنى أنه يجب على الشاعر أن يحيا بجماع نفسه فى الظروف والشروط التى يصفها ، وأن يشاطر العصر الذى يتغنى به فى معتقداته وطريقته فى التفكير ، وألا يتدخل فى عرض موضوعه ، لأنه إذا انفصلت الصلة بين عقيدة الشاعر وحياته ، وتمثلاته الواقعية من جهة ، وبين الأحداث التى يصفها من الجهة الثانية ، فإن القصيدة تتفكك بالضرورة وتفقد طابعها الملحمى (٢١٥) •

ويعيد هيجل شرح عبارة هيرودتس الشهيرة ، وهى أن هوميروس وهزيودوس هما اللذان منحوا الاغريق آلهتهم ، بمعنى أن الحرية والجرأة فى الخلق لدى الشاعرين ، قد ساعدتاها فى صياغة الديانة اليونانية على نحو تكون واضحة وضوحا كليا لدى الشعب اليونانى وتعبير عن الوعى القومى بكل جانبه الدينية والسياسية والاجتماعية (*) فإذا كان هيرودتس قد شغل نفسه بالبحث عن مصادر الديانة اليونانية فى الماضى ، وفى الشعوب المجاورة مثل مصر ، فإن شعراء الملاحم الاغريقية اهتموا بصياغة الوعى الاغريقى فيما يتصل بديانته • ولذلك فإن عصر الملحمى يبدأ حين يفلح الشاعر فى طرد العناصر الداخلية والغريبة عن روح شعبه ، بحيث يكتشف الجوانب الجوهرية فى شعبه بالفة حقيقية ، حتى اننا لا نشعر بوجود الشاعر ، ونحن نقرأ الألياذة والأوديسا ، ولكن نتمثل الروح اليونانية • ويرى هيجل أن القصيدة الملحمية بوصفها أثرا فنيا حقيقيا لابد

Ibid : p. 1947:

(٢١٥)

(*) يرى هيجل ان هناك نوعين من الواقع القومى لكل شعب ، اولهما :- الواقع الوضعى الذى يبين الشروط الجغرافية والمناخية والطبيعية التى يعيش فى ظلها شعب معين ، وثانيهما : جوهر الوعى القومى الذى يجد تعبيره فى الأسرة والدين والحياة القومية ، والقصيدة الملحمية لا تهتم بالجانب الوضعى الا بقدر ما يتصل بجوهر الوجود القومى لشعب ما ، وتركز على الواقع الذى يعكس الوعى القومى بكل ابعاده •

أن تكون من صنع فرد واحد (*) ، فهي وإن عبرت عن روح شعب بأسره ، رغم أن روح العصر وروح الأمة هما اللذان يشكلان العنصر الأساسى لها ، إلا أنها ليست من صنع هذا الشعب كله ، وإنما من صنع بعض فراده فقط إلا أن العبقرية الفردية لشاعر يعنى هذا الروح ومضمونه معا بوصفهما جزءا من حدسه الخاص ويظهرهما فى أثر فنى . ولهذا فإن تحليل القصائد الملحمية لروح الشعب الذى أنتجها ، ونتيجة لهذا فإن جملة القصائد الملحمية الموجودة فى العالم تؤلف التاريخ الكونى بأجمل ما فيه ، وأكثره نبضا وأعظمه حرية ، ولكى يكون الشعر الملحمى القومى قادرا على إثارة اهتمام الشعوب الأخرى والعصور الأخرى أيضا ، فلا بد أن يكون العالم الذى يصوره ليس مجرد عالم قومى خاص ، بل عالما تعبر فيه الكلية الانسانية عن نفسها ، وتجد انعكاسها فى هذا الشعب الخاص ، وفى أبطاله ومآثرهم (٢١٦) . وهذا ما نجده فى الألياذة والأوديسا ، وفى الكوميديا الالهية لدانتى ، والملحمة بوصفها الكتاب المقدس لشعب ما ، فإن الموضوع الذى يصلح لها لابد أن يتصف ببعده كلى تاريخى ، وبنقطة تحول لدى هذا الشعب مثل الصراع بين الأمم فى الحروب التى تحمل مطلبا قوميا ، بينما الصراع بين الأفراد فى الأسرة والوطن الواحد ، يمثل موضوع الشعر الدرامى . ولهذا فإن ما يؤلف خلفية العالم الملحمى هو مشروع قومى ، يمكن أن تفصح فيه الأمة عن نفسها عن الملامح الكلية للروح القومى .

التطور التاريخى للشعر الملحمى :

The Historical Development of Epic Poetry

إن الشعر الملحمى شأنه شأن فن النحت قد وجد عصره الذهبى لدى الاغريق ، وذلك لأن الشعر الملحمى يمت بصلة قريبي الى النحت من ناحية مضمونه الجوهرى ، ومنظوره الخارجى ، ولهذا لم يكن من قبيل الصدفة أن يبلغ الشعر الملحمى - مثل النحت - ذروة كماله لدى الاغريق ويميز هيجل بين ثلاث مراحل رئيسية فى التطور التاريخى للشعر الملحمى بشكل اجمالى : الشعر الملحمى الشرقى بطابعه الرمزى ، والشعر الملحمى لدى

(*) انظر مناقشة لهذه القضية فى كتاب د. عبد المطلب شعراوى ، اساطير اغريقية ، ص ١١ - ١٢ .

Hegel ; op, cit, p. p. 1049,

(٢١٦)

الاعريق ، ومحاكاة الرومان له ، والشعر الملحمي الروماتتيكي لدى الشعوب المسيحية (٢١٧) .

ويتسم الشعر - لدى الشعوب الشرقية - بذويان الوعي الفردي في الواحد ، وفي الكل ، ولا نجد الملاحم بالمعنى المحدد لهذه الكلمة الا في الهند ، والشرق العربي وفارس . حيث تتخذ لديهم ابعساها هائلة ، أما الصينيون فلا يملكون ملحمة قومية ، لأن النثر كان هو طابع تصورهم للعالم والحياة ، وأيضا لأن أفكارهم لم تكن تصلح للتعبير الفني . بينما نجد لدى الهندوس ملاحم حقيقية ، تعتمد على أفكارهم الدينية مثل الرامايانا والمهابهارتا ، وهما اللتان تتضمنان بوجه خاص عرضا للرؤية الهندوسية للعالم (٢١٨) . وقد دلل العرب - منذ البداية ، على أنهم شعب ذو طبيعة شعرية رفيعة ، وهذا ما يتضح في الأشعار المعروفة باسم « المعلقات » (وهي مجموعة من الأشعار كانت تعلق على أستار الكعبة قبل البعثة المحمدية) ، ويعبر هيجل عن إعجابه بالشعر العربي فيقول :

« هذا الشعر الشرقي ، شعر حقيقي ، برى من الاختلافات الغربية ، ومن النثر ، ويخلو من الأساطير ، ومن الالهة والشياطين والجن والمفاريت » (٢١٩) أي برى من الأشياء المعروفة عن الخيال الشرقي ، ويرى هيجل أن الطابع البطولي والملحمي للشعر العربي ، قد بدأ يختفي بعد الفتوحات الإسلامية ، وبدأ يحل محله قصص تعليني وأمثال وحكم ، فظهرت حكايات ألف ليلة وليلة ومقامات الخريزي .

أما في فارس ، فقد ظهرت الأشعار الملحمية ، بعد أن أدخل الاسلام على اللغة الفارسية تحولات عديدة ، ونجد لدى الفرس ملحمة الشاهنامة Shohnama التي نظمها الفردوسي : ويرى هيجل أن الاسلام قد أعطى لشعراء الفرس الشعور بالحرية في معالجة اللوضوعات التي يتناولوها ، وهذا ما ظهر في أعمال نظامي (٢٢٠) ، وسعدي (٢٢١) ، وجمال الدين

Ibid : p. 1093.

(٢١٧)

Ibid : p. 1095.

(٢١٨)

Ibid : p. 1097.

(٢١٩)

(٢٢٠) نظامي : من شعراء الفرس (١١٤٠ - ١٢٠٢ - له تأثير كبير في تطور الأدب الفارسي وأشهر كتبه يحمل الرقم خمسة ، وهو من خمسة أقسام وهم : مخزن الأسرار ، وخسرو وشيرين ، وليلى ومجنون ، اسكندر ، وهفت بايكار .

الرومي (٢٢٢) . أما الملحمة الاغريقية ، فلقد بلغت ذروتها في الملاحم الهوميرية ، ولكن الشعراء التأريخين الذين جاءوا بعد هيرودس ، اهتموا شيئاً فشيئاً عن هذا العرض الملحمي ، فظهر التفكير في الرؤية القومية للعالم ، وفي الوحدة الشعرية للأحداث ، واقترب منهم من فن المؤرخين النثرى . أما الشعر التالى الذى ظهر بعد عصر الاسكندر فقد اتجه نحو القصيدة التعليمية ، وكان هذا الاتجاه هو بمثابة النهاية للشعر الملحمي الاغريقي ، وحاول الرومان ان يقلدوا الاغريق ، فظهرت اشكال مصطنعة من الاليادة ، ولهذا يميز هيجل بين الملحمة بالمعنى المحدد لهذه الكلمة وهى عند الاغريق *Ilipopotia* وبين القصيدة الملحمية عند الرومان *Epos* ، وهى شكل متأخر ومتكلف من الملحمة (٢٢٣) .

أما القصيدة الملحمية الرومانتيكية ، فقد حاولت بعث روح جديدة في الشعر الملحمي عن طريق العقيدة والرؤية الدينية للعالم ، ومن خلال رصد أفعال ومصائر شعوب جديدة ، وهذا ما نجده في « الكوميديا الالهية » لدانتى ، التى تعتبر الملحمة الفنية الحقيقية للحصر الوسيط والكاثوليكي (*) .

(ب) الشعر الغنائى : Lyric Poetry

إذا كانت الذاتية تختفى في الشعر الملحمي وراء موضوعية الأحداث الكلية ، فإن الذاتية تظهر في الشعر الغنائى ، لأنها المبدأ الرئيسى الذى يركز اليه ، فلقد ولد الشعر الغنائى نتيجة الحاجة الى التعبير عن الذات ، وادراكها عبر الحياة الداخلية لروح الفرد . وإذا كانت القصيدة الملحمية

(٢٢١) شيخ مصلى الدين سغدى : شاعر فارسى نحو (١١٩٢ - ١٢٩١) ، قضى ثلاثين عاماً في التصوف ، من أشهر كتبه ، ستان ، وجولستان ، والديوان .
(٢٢٢) جلال الدين الرومى : شاعر ومصوف فارسى (١٢٠٧ - ١٢٧٢) أسس الطريقة المولوية في التصوف الفارسى ، له كتاب المثنوي ، وهو من أهم كتب التصوف الايرانى وترجم الى اللغة العربية .
Ibid : p. 1102. (٢٢٣)

(*) ان الفرق بين الملاحم القيمة والملاحم الحديثة يبين لنا ان الشاعر في الملاحم القيمة كان اكثر ارتباطاً بعصره ، وبالشعب الذى ينتمى اليه ويعبر عنه ، بينما تلاحظ في الملاحم الحديثة ، مثل الفردوس المفقود لميلتون ، (١٦٠٨ - ١٦٧٤) ، والنوحياة لوبوسر (١٦٩٨ - ١٧٨٢) ، والمسحياة Messiah كلويستوك Klopstock والهزياة لمولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) ان هناك مسافة بين المضمون ، وبين التاملات التى يلتمس بها الشاعر الأحداث والأشخاص .

تعبير عن روح الأمة بكاملها ، فان القصيدة الغنائية تعبر - بالضرورة - عن شخصية جزئية معينة ، وعن مشاعرهما الخاصنة ، وأحزانها وأفراحها (٢٢٤) وإذا كان الشعر الملحمي لا يمكن اتجاهاه الا في ظروف خاصة تمر بها الأمة ، بحيث يتجسج الأفراد من من خلال حدث كلى يعبّر عنه الشعر الملحمي ، وهذا ما يتضح في العصر البطولي ، فان الشعر الغنائي - بوصفه الشعر الذي يعتمد على الذاتية المفردة ، يمكن ان يوجد في جميع حقب التاريخ القومي ، ولاسيما في القترات التي يتعمق ويزداد احساس الفرد بتوحده واقتنائه عن الكل الاجتماعي الذي ينتمى اليه ، وهذا ما يبين لنا ارتباط نشأة كل نوع من أنواع الشعر بالحالة الحضارية للأمة ، وقد أشار هيجل صراحة الى هذا ، وهو يصدد تحليل كل نوع من أنواع الشعر ، ولاسيما الشعر الغنائي فقد تحدث عن العلاقة بين مستوى الوعي والثقافة ، وبين المشاعر والأفكار السائدة في الشعر الغنائي (وهذا يعني أن تحليل الأغاني والشعر الغنائي في فترة ما يتيح لنا أن نفهم مستوى الوعي ونوعية الثقافة السائدة ، وتصور الأفراد لمشاعرهم وأفكارهم) .

والأزمة لولادة الشعر الغنائي ولتطوره ، هي التي تتصف بحياة ذات طابع نثري ، وثابت ، حيث يكف الفسرد عن الامتزاج مع الواقع الخارجي ، ويكتفى بتأمل ذاته ، والغوص في داخله . ولكن هذا لايعني انفصال الشاعر عن شعبه ونظرته للأشياء ، وإنما الشعر الغنائي - شأنه شأن كل شعر حقيقي - يعبر عن المضمون الحق للنفس الانسانية ، من خلال ابراز الجوانب الخصوصية فيها ، بحيث يعبر الشاعر عن نفسه وأفكاره ، ولا يتوارى تماما ، كما هو الحال في الشعر الملحمي (٢٢٥) . وقد يسلم الشاعر الغنائي نفسه عن الواقع النثري المحيط به الذي يرفضه ، ليستمد من الخيال المستقل عناصر عالم شعري جديدة ، وذلك لكي يخلق عالما جديدا يكون هو التعبير الحي عن الداخلية الانسانية . ولهذا فان الوحدة العضوية للقصيدة الغنائية لا تستمد من الواقع الموضوعي التاريخي - كما هو الحال في الملحمية - وإنما تستمد من الحركة الداخلية للنفس ، ولهذا فان الحالة النفسية الخاصة أو التأملات العامة ، هي التي تؤلف المركز الذي يصيغ مجموع القصيدة بلونها الخاص ، وتعين للشاعر المظاهر التي يجب أن يعرضها ، والكيفية التي سيربط من خلالها بعضها بعض .

ونتيجة لهذا الطابع الذاتي الذي يتميز به الشعر الغنائي ، فان شخصية الشاعر الغنائي تكون موضع الاهتمام ، وتعلن عن حضورها.

Ibid : p. 1111.

(٢٢٤)

Ibid : p. 1113.

(٢٢٥)

المكتشف في القصيدة . فمثلا نحن نذكر بندراس بوصفه شاعرا غنائيا ، ولا نذكر هوميروس - الذي أخفى نفسه وراء أعماله - حتى شكك النقاد في وجوده في الأصل ، بوصفه شاعرا محليا ، وذلك لأن الأثر الفني الغنائي ينظر إليه بوصفه من نتاج الخيال الذاتي . وإذا كان البحسب السداسي بسببه الحي والمتحرك هو أنسب الأوزان الشعرية للشعر الملحمي ، فإن الشعر الغنائي لا يتقيد ببحر واحد ، لأن مادة القصيدة الغنائية تتألف من الحركة الداخلية للشاعر ، وهي حركة لها تقلباتها المختلفة ، وبالتالي لا يمكن أن تثبت على حركة واحدة . ويحرص الشاعر الغنائي على اضافة الطابع الروحي Spiritual على الموضوعات التي يتناولها بواسطة الدلالة الداخلية Inner والتشديد التبري Stress للصوتيات ، بمعنى أن الكلمة نفسها تصبح لنا فغليا وغناء حقيقيا (٢٢٦) ، ولأن الموسيقى هي وحدها القادرة تحقيق هذا بشكل حسي ، ولهنا نجد الشعر الغنائي مصحوبا - غالبا - بالموسيقى فيما يتصل بأدائه الخارجي .

وتؤلف الأغنية الشعبية Folk Song ضربا رئيسيا من ضروب الشعر الغنائي ، وإن كان يقترب - من حيث طابعها العام - من الشعر الملحمي ، لأننا نجد فيها أن الخصوصية القومية تعبر عن نفسها ، والشاعر قد يئوب فيما يبدعه ويتلاشى ، وهذا ما يفسر مدى الاهتمام بدراسة الشعر الشعبي في أيامنا هذه ، عن طريق جمع الأشعار الشعبية من شتى مصادرنا ، ومحاولة النفاذ - من خلالها - إلى روح الشعوب وإلى رؤيتها عن العالم والحياة ، ولقد اهتم جوتيه وهردر بهذا (٢٢٧) .

أما عن أنواع الشعر الغنائي بالمعنى المحدد للكلمة ، فيشير هيجل إلى المديح الدينية Paens حيث يستغرق الشاعر في التأمل العام لله ، فيقدم التسابيح والمديح الدينية ليوصل فكرته عن قدرة الإله الذي يمجده (٢٢٨) . ويشير أيضا إلى نوع آخر هو Odes . الأدوات (*) ، والليدات Lieder (وهي قصيدة غنائية يعبر فيها الشاعر عن الحياة

Ibid : p. 11136.

(٢٢٦)

Ibid : p. 1137.

(٢٢٧)

Ibid : pp. 1138-39.

(٢٢٨)

(*) للقصيدة الأود Ode عند الاغريق هي كل مقطوعة شعرية نظمت لكي تلحق ثم اقتصرت معناها على القصائد الغنائية في موضوعات المدح أو الفخر ، ولقد طورها بنداروس Pindaros (٥٢٢ - ٤٤٢ ق م) ، وعند الرومان ، تعني عند الشاعر

الداخلية ، وهي مرتبطة بالتعبير عن موقف واحد ، وخير مثال لها قصائد جوته بهذا الاسم) وهناك أنواع أخرى من الشعر الغنائي مثل الأغانى الشعرية Folk Songs والسوناتيات Sonnets والستينات Sestinas والليجيات Elegies والرسائل الشعرية Epistles (٢٢٩) .

التطور التاريخي للشعر الغنائي :

يبدأ هيجل بالشعر الغنائي الشرقي ، الذي لم يصل الى ما وصل اليه الغرب ، نتيجة سيادة الذات وحرمتها الفردية في الغرب ، ولذلك اقتصر الشعر الغنائي لدى العبرانيين والعرب على التسابيح ، فالخيال كان يستحضر - لديهم - كل ما هو عظيم وقوى ورائع في الخليقة ، ليحصل هذه النظمة تتلشى أمام جلال الله الاسمى (٢٣٠) ، ويختلف الشعر الغنائي لدى الاغريق والرومان عن الشعر الرومانتيكى ، لأن الفردية الكلاسيكية كانت هي السمة المميزة للشعر الغنائي لديهم ، ولهذا نجده يمتثل بالحكم الأخلاقية ، والأقوال الماثورة عن الحياة ، وظهرت فيه تراكيب صوتية مختلفة ، وكان يستعين بالغناء الجوقى مع غناء أصوات متفردة ، وكان يستعان - أيضا - بالعنصر التشكيلى للرقص . والشعر الغنائي لشعراء العصر الاسكندرى كان محاكاة لما هو موجود فى العصر الاغريقى . أما الشعر الغنائى الرومانى ، فكان أسمى من الشعر الاسكندرى ، لاسيما فى عهد أغسطس اذ كان مصورا للمتع المرفهة للروح والفكر ، وبلغ الرومان درجة كبيرة فى شعر الأود والرسالة الشعرية ، والايجا ، أما الشعر الغنائى الرومانتيكى فقد حظى بمضمون جديد نتيجة لظهور أم جديدة ثبت فيها روحا جديدة ، وهذه الأم هي الشعوب الجرمانية واللاتينية والسلافية ، ولاسيما بعد اعتناقها للمسيحية ، وارتبطت بفن التمثيل ، ومن أبرز الأسماء التى يذكرها هنا هو الشاعر الألماني

= موداس تعنى قصيدة ذات ادوار قصيرة متقاربة فى الوزن وفى موضوعات عاطفية او التامل فى انكسار الحياة تقلباتها ، وفى القرن السادس عشر فى فرنسا ، انقسم الأود الى ثلاثة أقسام على يد شعراء جماعة الثريا Pleiade . ثم تطور معنى الأود فى القرن السابع عشر ، فاصبح يعنى كل قصيدة مقسمة ادوارا ذات أبيات مختلفة الطول ، وفى القرن التاسع عشر قصد بالأود تلك القصائد التى كانت يعبر عن مشاعر مشتركة بين الناس بشكل غنائى مقسمة ادوارا متشابهة الطول

انظر د . مجدى وهبة : معجم مصطلحات الادب ، صفحات ٣٦٤ - ٣٦٥ .

Ibid : p. 1145.

(٢٢٩)

Ibid : p. 1148.

(٢٣٠)

كلوبستوك Klopstock (١٧٢٤ - ١٨٠٣) صاحب قصيدة
المسيحية Messiah ، ولقد تطور الشعر الغنائي على يديه تطورا كبيرا
وكذلك على يد شيلر وجوته (٢٣١) .

(ج) الشعر الدرامي : Dramic Poetry

إذا كان الشعر هو أسمى الفنون عند هيجل ، فإن الدراما تؤلف
بمضمونها وشكلها أسمى أطوار الفن والشعر ، لأن الشعر الدرامي يجمع
بين الموضوعية الملحمية والذاتية الغنائية . ويشترط هيجل كما يكون
الشعر الدرامي حيا ان يمثل على خشبة المسرح ، والدراما هي نتاج حياة
قومية عرفت تطورا كبيرا ، ويتفق ظهورها مع زوال مرحلة الشعر الملحمي
والشعر الغنائي ، لأنها تجمع بينهما في وحدة واحدة ، ولذلك تجمع بين
المبدئين اللذين يتركزان عليهما وهما الذاتية والموضوعية .

والشعر الدرامي موضوعي لأنه يضع أمامنا سلسلة محددة من
الأحداث التي تقع في العالم الخارجي ، وهو ذاتي لأن الحدث Action
يتطور من خلال حياة النفس الباطنية كما تبدو في حديث الشخصيات ،
والأحداث الدرامية هي التحقيق الفعلي لارادة الشخصيات على نحو
موضوعي ، ولا يتم تطور الأحداث على نحو خارجي كما هو الحال في
الملحمة ، وإنما تتطور الأحداث من خلال الشخصيات .

ويرى هيجل انه لا بد أن يدور الحدث في كل دراما حول الصراع ،
فقد يكون الصراع بين القوى الأخلاقية الكبرى المتجسدة في شخصيات
الدراما ، أو قد يكون بين الإرادات الفردية . وتعكس الدراما بشكل
عام ، الجانب الالهي أو الروح التي خرجت من كيلتها وهدوها الى دائرة
الجزئية والانقسام ، فيحدث تناقض وصراع ، ولكي يحدث تصالح بين
الروح الكلية وتطبيقاتها الجزئية ، فإن الفن يقوم بدوره - في حدوث
هذا التصالح - من خلال الدراما ، لكي تعود الفكرة الى نفسها من هذا
الانقسام . بل ان هذا التناقض هو سبب وجود الفن كما سبق أن
شرحنا هذا في متن هذا البحث . « والحدث الأخير في العمل المسرحي
لاسيما في التراجيديا (المأساة) لا بد أن يكشف عن الجانب الالهي ،
بحيث نرى العدالة الالهية » (٢٣٢) .

Ibid : p. 1154.

(٢٣١)

(٢٣٢) ستيس : فلسفة هيجل : من ٦٥٤ - ٦٥٥ .

– العناصر الأساسية للشعر الدرامي :

يناقش هيجل العناصر الأساسية التي أوردها أرسطو في كتابه « فن الشعر » ، حول وحدة الزمان ، ووحدة المكان ، ووحدة الحدث ، ويحدد موقفه منها ، فبالنسبة لوحدة المكان ، فإن أرسطو لم يذكر شيئا عن وحدة المكان ، ولم يتقيد أسخيلوس وسوفوكليس بمبدأ وحدة المكان : « فمسرحية » ربات الغضب « لاسخيلوس تدور بعض أحداثها في معبد أبولون بيلفي ، والبعض الآخر في معبد بمدينة أثينا ومسرحية « آيانس » لسوفوكليس تدور أحداثها الأولى أمام خيمة آياس بسهل طروادة ، ثم تنتقل بعد ذلك الى مكان آخر على ساحل البحر » (٢٣٣) ، ويرى هيجل أن المكان يتحدد بناء على الموضوع نفسه ، ولكن مع مراعاة عدم تشتيت الجمهور بكثرة الأماكن المختلفة ، وهو بهذا يقف موقفا وسطا بين كثرة تبديل المكان ، وبين « الدراما الاغريقية التي كان العرف السائد فيها أن يكون المكان واحدا أو ثابتا » (٢٣٤) ، وبالنسبة لوحدة الزمان ، فلقد كانت العقلية الاغريقية تفضل أن تقتصر الأعمال الأدبية على زمن معين ، وترى أنه ليس من الضروري التعرض للأحداث كلها ، فهو ميروس مثلا – رغم أنه شاعر ملحمي – قد جعل الاليادة كلها تدور في فترة زمنية مقدارها خمسون يوما فقط ، مع أن الحرب الطروادية التي يدور حولها موضوع الملحمة قد استمرت زهاء عشر سنوات كاملة (٢٣٥) ، ولقد كان سائدا لديهم أيضا أن العمل المسرحي لا يتجاوز نهار يوم واحد ، أي دورة واحدة للشمس ، ولا تتعدى ذلك الا قليلا ، ومعنى هذا أن الزمان في الدراما الاغريقية وفقا لهذا العرف الأدبي ، كان محسدا بنهار يوم واحد ، « على أساس أن هذا اليوم سيشهد تطور الفعل الدرامي من بدايته حتى نهايته حيث يتم حله بعد وصول الأحداث الى ذروتها » (٢٣٦) ، ويرى هيجل أنه يمكن عدم التقيد بوحدة الزمان ، لكن ينبغي اختصار المدة الزمنية للصراعات في الدراما الى أقصر حد ممكن ، حتى نوفّر الوحدة العضوية والشكلية للعمل الشعري الدرامي .

(٢٣٣) د . محمد حمدي ابراهيم : دراسة في نظرية الدراما الاغريقية ، دار الثقافة للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٦٦ .

(٢٣٤) المرجع السابق ، ص ٦٦ .

(٢٣٥) المرجع السابق ، ص ٦٥ (وانظر أيضا أرسطو : فن الشعر ترجمة ابراهيم جمادة ، ص ١٩٨) .

(٢٣٦) المرجع السابق ، ص ٦٤ – ٦٥ .

وبالنسبة لوحدة الحدث فيقول أرسطو في هذا الشأن : « يجب أن تدور حول فعل واحد ، تام في ذاته ، وكامل ، وله بداية ووسط ونهاية ، وكأنها كائن حي واحد ، متكامل في ذاته ، وبهذا يمكننا أن تحدث المتعة الصريحة الخاصة بها » . (٢٣٧) ، ويتفق هيجل مع ما قاله أرسطو ، فيرى أن وحدة الفعل الدرامي ، لا يمكن انتهاكها ، لأنه لا يجب على الشاعر إثارة كل الموضوعات وعرض كل الأفعال ، وإنما يختار فقط ما يساهم في إبراز الجوهرى والكل ، الذى يوصل العمل الدرامي الى ذروته فى تكثيف قوى (٢٢٨) أما فيما يتعلق بمراحل الدراما ، فان هيجل يتفق مع مقاله أرسطو في هذا ، فى أن العمل الدرامي ، لابد أن تكون له بداية ووسط ونهاية ، ويزيد بأن هذه الحركة الثلاثية للصراع ، تبين لنا نقطة انطلاق ، ونقطة حول هذا الصراع فى النهاية . ولابد أن أشير هنا الى أن هيجل يستخدم Act - بمفهوم الفعل الدرامي ، وبمعنى أحد فصول المسرحية فى وقت واحد ، ويناقش هيجل بعد ذلك الوسائل المتاحة للشعر الدرامي ، مثل الحوار الذاتى Monologue والحوار Dialogue ، والنظم Versification . لكن يناقش كثيرا من القضايا الفرعية المرتبطة بالشعر الدرامي ، مثل : هل يستقدم الشاعر لغة الشخص الطبيعية فى حوار الدرامي ، أم يستخدم لغة الشعر ؟ ، ويقف هيجل من هذه القضية موقفا وسطا ، فيرى أن استخدام لغة الحياة اليومية - يوقع الفن فى النثرى ، ولكن المخالفة فى استخدام لغة الشعر فى الحوار ، تبعثنا عن الشخصيات ، وتضفى عليها قدرا من الغموض ، ولهذا فالانسب ان يكون الحوار وسطا بين الموقفين ، وهذا ما فعله جوته ، وشيلر وشكسبير فى أعمالهم المسرحية .

ويثير أيضا قضية : ما مدى أهمية الحوار فى الشعر الدرامي ، ويرى هيجل أن الحوار الذاتى Monologue يكشف لنا عن الصراع الذاتى داخل الشخصية ، ويعبر عن وعى الشخصية بتناقضاتها الداخلى الخاصة ، أما الحوار Dialogue ، فانه يجعل الشخصيات تكتشف بعضها بعضا ، ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، وإنما يناقش هيجل أيضا قضية فن الممثل The Actor's Art ودوره فى العمل الدرامي ، وهو يرى أن هذه القضية لم تكن مطروحة لدى الاغريق ، بسبب الأقنعة التى

(٢٣٧) أرسطو ، فن الشعر ، ص ١٦٧ .

Hegel : op. cit., p. 1155.

(٢٢٨)

كان الممثلون يضعونها على وجوههم ، أما فى الدراما الحديثة فهى مطروحة ، لأن الممثل يستخدم تعبير وجهه ، ويرى هيجل أن الممثل مطالب بأن يتشبع بروح الشاعر ، وبالدور المكلف بتمثيله ، وبكيفية شخصيته الخاصة معه داخليا وخارجيا ، وعليه أن يترجم بتمثيله شعر الشاعر ، وأن يعبر لنا عن مقاصده ، بحيث يكون اللسان الحي للشاعر ، وهناك فنون أخرى نشأت من خلال الدراما وتطورها ، مثل فن المسرح والأوبرا والباليه .

- أنواع الشعر الدرامى :

يقسم هيجل الشعر الدرامى الى ثلاثة أنواع : هى المأساة Tragedy والمهابة Comedy والدراما الحديثة Modern Drama أن المضمون الحقيقى للعمل المأساوى هو تلك الدوافع الكلية العقلية التى تعد المحور ، الأساسى للحياة البشرية ، بمعنى أن ماهية المأساة تتضمن صراعا بين قوى ، لكل منها ما يبرزه مثل : الحب الزوجى ، حب الأهل والأسرة ، الحياة العامة ، وطنية المواطنين ، وهى تصور الصراع الذى يدور داخل البطل التراجيدى بين ما هو كائن عليه ، وما ينبغى أن يكونه ، والصراع الذى يتولد مع القوى المحيطة به ، فمثلا أدوية ، بوصفه بطلا تراجيديا ، يقتل أباه ويتزوج أمه ، ورغم أن هذا تم دون أن يكون على وعى بهذا ، إلا أنه يتحمل نتيجة فعله كاملة ، فهذه المسئولية الأخلاقية الشاملة عن كل الأفعال ، تميز لنا مستويات الصراع المأساوى الذى يقدمه البطل التراجيدى ، ولهنا يختفى لدى الاغريق كل طابع عرضى صرف فى الفردية المباشرة ، ويرتفع الفرد الى مستوى الآثار النحتية الكلية ، والصلب الفردى الذى يرمى - فى ظروف محددة - الى تحقيق غاية معينة ، أو فرض زعامة شخص ما ، يتخذ بالضرورة موقفا منفردا ويؤلب عليه الحماسة المعاكسة ، ومن هنا تكون حتمية المنازعات والمصاحمات ، والجانب المأساوى يتمثل فى أن الطرفين المتصارعين يكونان على صواب من أمرهما من حيث المبدأ ، فأنتيجونا على صواب فى محاولة دفن أخيها ، لأنها تنفذ ما يمليه عليها القانون الالهى ، وكريون على حق أيضا من حيث المبدأ ، لأن أخاه الذى رفض دفنه كان آتيا لغزو المدينة وهو « الملك » يريد المحافظة على نظام الدولة ، والصراع بينهما يكشف عن الصراع بين القانون الالهى والقانون البشرى ، والحل المأساوى لهذا الخلاف يتمثل فى إلغاء الفردية

حتى يستعيد الحقيقة المطلقة ، أو العدالة الخالدة نفسها ، وتسترد جوهرها الأخلاقي (٢٣٩) .

ويعارض هيجل مفهوم أرسطو عن التراجيديا بأنها « ينبغى أن تبني على نحو متقن ، يجعل من يسمعا تروى - دون أن يراها معروضة - يمتلئ بالخوف ، وتأخذ الشفقة » (٢٤٠) فيبين أن المهمة الوحيدة التي تقع على عاتق عمل فني ما هي أن يقدم ما يتفق مع العقل وما يأتلف مع حقيقة الروح ، ولهذا فلا ينبغى أن نتوقف عند شعورى الخوف والشفقة وحدهما ، بل ينبغى أن نركز اهتمامنا على المضمون الذى منه نسج التعبير الفنى ، لنتحرر من هذين الشعورين ، لأن الانسان قد يخاف من قوة ما هو خارجى ومتناه ، ومن ما هو موجود فى ذاته ولذاته ، ولكن يجب على الانسان ألا يخشى أى قوة تمارس الاضطهاد ، وانما يخشى القوة الأخلاقية التي هي تحديد لعقله الحر ذاته ، والشفقة التي تساورنا عند رؤية آلام الآخرين هي شفقة متناهية وسلبية ، وهي تبدو مثل شفقة النساء سريعيات التأثير ، أما الشفقة الحقيقية فهي تلك التي تسعى الى التعاطف مع كل ما هو نبيل وإيجابي .

وإذا كان فى المأساة يتعين على الأفراد ، حين لا يدمرون بعضهم بعضا بفعل عنادهم وتصلبهم ان يعودوا أنفسهم قبول ما يرفضونه ، أما فى الملهمة « الكوميديا » فيمكن عن طريق الضحك أن يحل الفرد كل شيء ويمتصه ، دون أن يؤثر على ثقته بنفسه ، والكوميديا تبرر القيمة الأخلاقية ، عن طريق عرض حال نقيضها ، بأن تعرض سطحية وتفاهة الأشياء التي لا قيمة لها . ولهذا نجد الأعمال الكوميديا تركز على عرض صورة من صورتين : فاما أن تهدف الشخصية فى الملهمة نحو غاية ليس لها مضمون حقيقى ، أى غاية فارغة ، وبالتالي تتحطم الشخصية وتنهار بفعل سطحيها الجوهرية وتتحول الى عدم ، واما أن تهدف الشخصية الى غاية حقيقية أصيلة ، ولكنها تملك أى امكانيات لتحقيق هذه الغاية . وهي تفشل فى الصورة الأولى لأن هدفها بغير قيمة ، وتفشل فى الصورة الثانية ، لأن الشخصية مبنية ولا تملك الوسائل الكافية . والشخصية الكوميديا الحقيقية هي التي تكون على وعى بقدراتها وبغياتها ، وبالتالي لا تتأثر بالفشل ، ولكن ترتفع فوقه من خلال الضحك والسخرية ذاتها ، وهذا ما نجده فى مسرحيات « أرسطو فانس » فهو لا يسخر من الأخلاق

اللاينية ، ولا من الفلسفة الاغريقية ، ولا من فن الاغريق الحقيقي ، ولكنه يسخر من المظاهر المختلفة المنحطة التي تتعارض مع الأخلاق والفلسفة والفن ، فهو يسخر من صورة الديمقراطية التي تختفى منها المعتقدات القديمة ، ويسخر من السفسطة ، والثروة التي لا أساس لها غير التملق للآخرين ، أى أنه يسخر من كل ما يتعارض مع الواقع الحقيقي للدولة والدين والفن ، مسلطا الضوء على بلاءه التي تدمر نفسها بنفسها (٢٤١) .

وبين المأساة والملهاة يوجد نوع ثالث من الشعر الدرامى ، يجمع بين مبادئ المأساة والملهاة ، وتتحده فيه عناصر التراجيديا والكوميديا ، وكان يطلق على هذا النوع فى الدراما الاغريقية اسم الساتورية Satyrs (٢٤٢) وهى مسرحية كان العسل فيها رضيعنا وجديا ، وتعامل الجوقة الكورس Chorus الساتيرات بطريقة كوميدية . ومثالها مسرحية الكيكلوس ليودبيدس ، (٢٤٣) ، ويذكر هيجل مثال مسرحية امفيتريونيس لبلوطى Pleutus - الشاعر اللاتينى الكوميدي (٢٥٤ - ١٨٤ ق م) ، ويعتبر تداخل المأساة والكوميديا هو السمة المميزة للدراما الحديثة ، أو المسرحية الاجتماعية .

وأهم ما يميز الدراما الاغريقية عن الدراما الحديثة هو استخدامها للجوقة « الكورس » ، والجوقة الاغريقية لا تشارك فى الأحداث الدرامية ، وإنما تمثل دور التفكير العادى ، ويرى هيجل أن الشخصيات الفاعلة ، المهمة فى السعى وراء أهدافها الخاصة ، كانت تتلقى من الجوقة أحكاما بصد قيمتها وصفاتها ، ولهذا كانت الجوقة بالنسبة للجمهور ، مثلا موضوعيا لارائه فيما يجرى أمامه ، وهذا يعنى أن الجوقة كانت تجسد الوعى الجوهرى أو الأعلى ، وتمثل الجوهر الفعل للحياة . وهى لا تتدخل فى العمل مطلقاً ، ولا تمارس - على نحو فعال - أى حق فى مواجهة أفعال المتصارعين ، بل تكتفى بالتعبير النظرى عن حكمها (٢٤٤) ولذلك « فقد عاب كثير من المحدثين والمعاصرين على الجوقة الاغريقية موقفها المتخاذل ، لأنها تكتفى بنرف الدموع على البطل فى محنته دون أن تفعل من أجله أمرا

Hegel : op. cit., p. 1202.

(٢٤١)

Ibid : p. 1203.

(٢٤٢)

(٢٤٣) د. ابراهيم سكر ، الدراما الاغريقية ، المكتبة الثقافية ، العدد ٢٠٣ ،

ص ١٢ - ١٤ .

Hegel : op. cit., p. 1210.

(٢٤٤)

ذا بال ، (٢٤٥) ، بينما لا نجد في الدراما الحديثة الجوقة ، وإنما نجد الأفراد الفاعلين في خضم الأحداث الدرامية . والحقيقة أن رأى هيجل من الجوقة القديمة ، يقترب من رأى شيلر Schiller الذي ورد في مقدمة مسرحيته المشهورة عروس ميسينا Die Braut von Messins وهو : أن الجوقة تعتبر كسياج يحيط بالتراجيديا من كل ناحية كي يفصلها عن العالم الواقعي ، ويضمن لها أرضيتها المثالية وحريتها الشعرية (٢٤٦) .

التطور العيني للشعر الدرامي :

عادة هيجل يرى أن البداية الحقيقية للدراما تتبع من بلاد الاغريق ، ولا يذكر الدراما المصرية القديمة ، التي قدمت الآثار الأولى للدراما خلال الألف عام الثانية أو الثالثة قبل الميلاد ، كما أكد هذا اردايس نيكول Allardyce Nicoll في كتابه الدراما العالمية World Drama (١٩٤٦) (٢٤٧) ، بل ووجدت آثار تؤكد معرفة الدراما بالمعنى المحدد لهذه الكلمة لدى المصريين القدماء ، وهذه الآثار التي اكتشفت عبارة عن ملاحظات مخرج لعرض مسرحي . لكن هيجل ينتمي الى حضارته الغربية ، وبالتالي يبدأ باليونان ، ولكن يمكن التماس العذر له ، في أن المعلومات التي كانت متاحة عن الحضارة المصرية القديمة ، كانت قليلة . ولكن هيجل لا يقف عند هذا الحد فقط ، وإنما ينفي وجود الدراما في الشرق بوجه عام ، فالشرق قد أبدع في الشعر الملحمي والغنائي ، ولكن الرؤية الشرقية للعالم تتناقى مع الفن الدرامي بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، وذلك وأن يكون الفرد الفاعل متيقظا بما فيه الكفاية ليتقبل مقدا ، نتائج لأن العمل الدرامي الحقيقي ، يفترض قدرا من الحرية والاستقلال ، أفضاله ، وهذا كه - في رأى هيجل - غريب عن الشرق ، ولاسيما الشرق الاسلامي ، الذي اهتم بإبراز الجليل الذي لا وجود لقدرة أخرى سواه ، ولهذا فهو يعتقد أن الدراما الاغريقية كانت البداية الحقيقية لفن الدراما ، لأن لدى الاغريق مبدأ الفردية الحرة ، الذي يفسح المجال أمام امكانية ولادة الفن الكلاسيكي والشعر الدرامي ، ووصوله الى اقصى درجات الكمال .

(٢٤٥) د . محمد حمدي ابراهيم : دراسة في نظرية الدراما الاغريقية ، ص ٨٦ .

(٤٣٦) المرجع السابق : ص ٨٨ .

(٢٤٧) مولوين ميرسنت وآخر : الكوميديا والتراجيديا ، ترجمة د . علي حميد محمد .

نظام المعرفة ، الكويت ١٩٧٩ ، ص ١٦١ .

أما الفرق بين الدراما الحديثة والدراما القديمة فيمكن في الذاتيه المتزايدة في الدراما الحديثة عنها في الدراما القديمة ، ولكن الصراع لا يزال كما هو بين القوى الأبدية ، وإن كان النزاع بين إرادات الأفراد والأشخاص قد تآكلت أهميته أكثر مما كان قديما . ولقد كان البطل في المأساة القديمة يعتمد اعتمادا تاما على قوة معينة مثل مصلحة الدولة أو رعاية الأسرة ، أما البطل في المأساة الحديثة ، فهو يعتمد أكثر على فرديته أو على أهدافه الخاصة وطموحاته ورغباته ، وعلى الرغم من أنه يمكن أن يكون شريرا مثل ماكبت Macbeth ، فإنه لا بد أن تكون شخصيته ذات قيمة حقيقية أصيلة وذات طابع أخلاقي جوهري ، وبهذا يكون تجسيدا للعقل والكل وتتنفق هذه الزيادة لجانب الذاتية مع التقدم الذي قطعه الفن من الصورة الكلاسيكية الى الصورة الرومانتيكية التي كانت الذاتية مبنياها الجوهري

بعد أن عرضت لنسق الفنون الجميلة في تطوره المنطقي عند هيغل من العبارة الى الدراما ، بوصفها أرقى صور الفن ، لأنها تحقق أهم هدف للفن ، فالفن عند هيغل ليس مجرد لعب نافع أو مستحب ، بل الفن هو تحرير الروح من مضمون التناهي وشكله (٢٤٨) . فالغاية الأساسية هي حضور المطلق في الحسي والواقعي ، وتصالحه مع كل منهما ، وتفتح الحقيقة التي تتجلى في التاريخ الكوني . ويمكن القول بأن هيغل يرى بأن هناك وحدة في طبيعة الفن بشكل عام ، مهما اختلفت الفنون ، ويتضح هذا في فهمه لطبيعة الجمال الفني بوصفه تعبيراً عن الحرية الانسانية ، فوجود الفن مشروط بوجود حرية الفنان واستقلاله . وإذا كان الشعر هو أرقى الفنون وأسماها عند هيغل ، فقد سبق لهيغل ، أن عبر عن هذا في كتابه ظاهريات الروح (حين يقول : الشعر هو مولد اللغة ، والارتقاء الى الفكر ، وهو يمزج بين الذات والموضوع ، وهو رمز يشير الى موضوع خارجي يتجلى لنا من خلاله ، حتى وإن كان خافيا عنا) (٢٤٩) ولذلك فهو يعتبر أن النثر الأدبي هو حينئذ الى الشعر وهو حينئذ أيضا الى هذه الوحدة الأولى بين الفكر واللغة . وتفضيل هيغل للشعر ، وللشعر الدرامي بوجه خاص ، يتنافى مع رأى أفلاطون في الشعر ، حيث يقول في الكتاب الثالث من الجمهورية : ان أسلوب السرد والحديث المباشر أفضل من الأسلوب الدرامي الذي ترد فيه الكلمات على لسان شخصيات يصورها الشاعرا

Hegel : Aesthetics, Vol. II, 1236.

(٢٤٨)

(٢٤٩) اقتبسه د. نازلي اسماعيل ، في كتابها الفلسفة المعاصرة المكتبة العلمية ،

القاهرة ، ص ٦٨ .

ذلك لأن الكثرة في ذاتها شر ، والعمل الشعري الذي ينطوي على كثرة من الشخصيات والمواقف والاتجاهات. أسوأ من العمل البسيط الذي يصل الى هدفه مباشرة (٢٥٠) . ولكن هيجل يتفق مع أرسطو في كثير من سمات الشعر الدرامي. ولكنه أضاف إليه الكثير .

والفن - في نهاية المطاف - يمكن أن يكون أمامه طريقان لا ثالث لهما : أولهما : أن يحقق الانفصال التام بين العام والخاص ، بين الكلي والجزئي ، وبالتالي ينهي الفن نفسه ، لأن هذا يخالف أبسط مبادئ الفن الأساسية وهو التعبير عن الوحدة بين الأبدى والالهي والحقيقي في ذاته ، وبين الظواهر الواقعية والأشكال العينية . وقد سبق أن أشار هيجل الى أن هذا الانفصال التام يعني تدمير الفن . وثانيهما : تصالح الشعر مع الفلسفة ، أي وحدة الشعر مع المفهوم (٢٥١) بمعنى أن يكون الشعر هو التعبير عن الحقيقة واكتشافها في الواقع العيني . وهذا هو المفهوم الذي يسعى إليه هيجل من عرض لنسق الفنون الجميلة ، ولهذا فهو ينهى مجازاته في علم الجمال ، بأمنية هي الا ينقطع الخيط بين الحق والجمال ، وألا تنفصم العلاقة بينهما . ولذلك يرى ستيلزر Stelzer :
ان ادراك الشعر فلسفيا لا يتم - عند هيجل - الا عند اكتمال الوعي به من خلال توحيد شعري فلسفي ، وهذا ينذر - أو يبشر - بانقضاء الفلسفة كعلم وبدايتها كفن ، وهذا بدوره يعني انتهاء الانفصام القائم في المعرفة بين المفهوم Concept والشعر (٢٥٢) .

(٢٥٠) جمهورية أفلاطون ، ترجمة : د. فؤاد تكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ص ١٥٩ .

Steffen Stelzer : A Last Attempt to Grasp Poetry (٢٥١) .
Notes on Hegel's Lectures on the Philosophy of Art. p. 47.

Ibid : p. 48.

(٢٥٢)

أثر هيغل في الفكر الجمالي

نقد وتقديم

يصعب على الباحث حصر أثر هيغل في مجال الفكر الفلسفي بشكل عام ، ويرجع السبب في ذلك إلى تشعب الاتجاهات المختلفة التي تأثرت بفلسفة هيغل ، حتى أنه يطلق على بعض الفترات من القرن الحالي بأنها عصر البعث الهيجلي . Hegel Renaissance (١) ويطلق أيضا على هذه الاتجاهات اسم الهيجلية Hegelianism ، وهو مصطلح يطلق على حركة فلسفية واسعة ومتشعبة نشأت وتطورت من خلال مذهب هيغل ، ولا يرجع التنوع الهائل داخل الهيجلية إلى ظروفها التاريخية فحسب ، وإنما يرجع كذلك إلى مذهب هيغل نفسه الذي لم يقتصر تأثيره على ميدان التفكير الميتافيزيقي النسقي وحده ، بل امتد تأثيره إلى ميادين علم الجمال والسياسة والاجتماع واللاهوت وتاريخ الفلسفة ، وتفسير التاريخ ، وبالطبع - لا يتسع المجال هنا لدراسة الأثر الهيجلي في مختلف هذه الميادين ، وإنما سنكتفي بالإشارة إلى تأثيره في ميدان علم الجمال بشكل عام .

(١) تتبع مارك بوستر الاتجاهات المعاصرة في الفكر الفلسفي التي اعتمدت بشكل أو بآخر على هيغل في تأسيس نظرتها إلى العالم ، فتحدث عن الهيجليين في فرنسا وإنجلترا وأمريكا . انظر كتابه :

Mark Poster : Existential Marxism in Post War France, from Sartre to Althusser. Princeton University Press, New Jersey, 1977.

والحقيقة أن المطلع على كثير من الكتابات المعاصرة لعلم الجمال ، سيجد أثر هيجل واضحاً ، لاسيما في استخدام كثير من مصطلحات هيجل بنفس المعنى الذي كان يستخدمها هيجل به ، فحين يستخدم جولدمان Goldmann ، مصطلح الفن بوصفه تعبيراً عن رؤية العالم Vision of the World لدى الجماعة البشرية سنجد أن هذا المصطلح عينه قد استخدمه هيجل من قبل ، بنفس المعنى ، حين عبر عن كيفية صياغة الشعوب لتصوراتها عن العالم والحياة من خلال الفن ، بل إن الشعر الملحمي على وجه الخصوص هو تعبير عن رؤية أمة ما للعالم ، فالرؤية الاغريقية للعالم نجدها في الاليزادا والوديسا ، وكذلك الرؤية الهندوسية للعالم نجدها أيضاً في الراماياتا والمهاراباتا ، وقد سبق للباحث دراسة جولدمان في بحثه السابق عن جورج لوكاتش ، وبينت أن ما قدمه جولدمان - في هذا المجال - هو تلك الطريقة التي نحلل بها العمل الفني الأدبي ، بحيث نتوصل للبنية المركزية داخل هذا العمل ، بوصفها تعبيراً عن البنية الكلية للمجتمع الذي ينتمي اليه الفنان . هذا بالإضافة الى أن تحليلات هيجل للفن ونظرتة اليه من خلال الحضارة ، بكل ما تتضمنه كلمة الحضارة من علاقات اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية ودينية بين الفرد والمجتمع ، قد جعلت كثيراً من الاتجاهات البوسولوجية في علم الاجتماع الأدبي ، والماركسي تعتمد عليه بشكل واضح في صياغة رؤىها النظرية عن الفن ، والنشاط الإبداعي بشكل عام . وهذا ما نجده بشكل واضح لدى جورج لوكاتش في تأسيسه لنظرية الرواية على « أساس تعريف هيجل للرواية بأنها الملحمة البورجوازية الحديثة » (٢) .

فهيجل قد ربط بين الرواية والبورجوازية في حديثه الوجيه عن الرواية في كتابه « علم الجمال » ، وصور العلاقة بين الشكل الداخلي للرواية والظروف الاجتماعية الخارجية على أسس جدلية ، وبين أن الرواية تتضمن ثراء وتنوعه ، كما تتضمن عرضاً ملجماً للواقع الاجتماعي . ولكنها تفتقر الى الشعور بحالة الصفاء الشعري الأصلي في العالم الذي تنبع منه الملحمة الحقيقية . وقد بين أيضاً - إن الرواية قد اتجهت الى النشر بعد أن تمزقت وحدة العالم الملحمي بفصل القانون الاجتماعي والعلمي ، وبعد أن تحولت الكليات الشعرية الى جزئيات تحتاج الى الوحدة . وبعد أن فقد عالم هومبوس بساطته الأولى في غمرة العالم الصناعي الذي نحيا فيه الآن . وبالطبع فإن لوكاتش وباختين قد قدما

(٢) برابها كاراجها : لوكاتش وبختين ودراسة اجتماعية للرواية ترجمة : أمين محمود الشريق ، مجلة ديوجين ، العدد ٧٢ ، مطبوعات اليونسكو ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص ٦٠ .

اضافات اصيلة الى رؤية هيجل التي انطلقت منها ، وذلك لأنها قدما أبعدا جديدة لنظرية الرواية ، سواء في علاقتها بالتشبيوه والوعي الطبقي والتاريخ لدى جورج لوكاتش ، أو في علاقتها بالبناء الداخلي للرواية ، واسلوب الخطاب الروائي كما لدى باختين ، وذلك لأن إشارة هيجل الى الرواية ، كانت تتضمن معنى واحدا فقط ، فالرواية لدى هيجل تمثل البحث عن الوحدة المفقودة ، أى إعادة الطابع الشعري والفنى الى الحياة ، وذلك لأن الرواية تمثل التناقض بين الشعر الذى ينبغ من القلب ، والنثر الذى فرضته الظروف الاجتماعية والقانونية التى يجد الانسان نفسه فيها ، وقد بين هيجل انه يمكن حل هذا التناقض ، بطريقتين ، أولاها : اما أن يعترف الانسان بالأمر الواقع فى العالم الذى يتور عليه ، ويوطن نفسه على قبوله ، وبالتالي يعتنق النثر ويستغنى عن الفنى تماما ، الذى لا يصبح له وجود فى عالم النثر ، وثانيتهما : أن يرفض الانسان نثر الحياة الحديثة ويستعيز عنه بواقع جديد يتصل بالجمال والفن .

وقد ابرز لوكاتش أهمية رؤية هيجل لنحوال الذى آل اليه الفرد فى المجتمع الحديث ، لأن هيجل لم يتخذ نفس الموقف الذى اتخذته الحركة الرومانتيكية (*) ، وهو الحلم بالعودة الى المجتمعات القديمة التى كانت من سماتها الرئيسية الوحدة بين الفرد والمجتمع الذى ينتمى اليه ، صحيح أننا نشعر بحنين هيجل المفعم بالحزن العميق وهو يحدثنا عن العصر البطولى ، والبطل الملحمى ، ولكنه قد أكد صراحة أن التاريخ لا يعود الى الوراء ، وأن الماضى لا يرجع أبدا . وهذا يعنى أن هيجل لم يستسلم للواقع الجديد للمجتمعات الصناعية الاستهلاكية ، وإنما بين أن الاستسلام للواقع وقبوله كما هو يعنى موت الفن ، لأن الفن بوصفه رؤية للوجود والحياة يتنافى وجوده مع قبول النثرى والصادى والمبتذل فى الواقع

(*) قبل هيجل كانت هناك محاولة الحركة الرومانتيكية الاولى بالانبا التى ظهرت فى مجلة اتينيويم Athenoem ، التى طرحت مسألة نظرية الرواية ضمن تطورها العام المتطلع الى المطلق الادبى الذى يتخطى الاجناس التعبيرية ليقترب من كلية عضوية قادرة على أن تقدم عالما غير مجزا . لا سيما لدى فردريك شليجل الذى يلج على أن كل نظرية للرواية يجب أن تكون هى نفسها رواية ، ومشملة على عوالم النصوص القديمة مثل : دانتي ، سيرفانتس ، شكسبير ، ولهذا كانت الرواية لديهم مرتبطة بخليط من الأشكال الفنية القديمة ، لكى تعبر عن الحرية الذاتية وللتعبير عن النزوات فى اشكال زخرفية ، ولذلك فان نظريتهم للرواية كانت متجهة نحو اللامتنامى ، وتحقيق المطلق فى كل ما ينتجه الانسان لنفسه أيضا . وكان العنصر الرئيسى فى تنظيرهم للرواية هو تجاوز العناصر الروائية مع الفكر الخالص ، والغنائية مع التعبيرات النظرية المبتذلة . انظر : ميخائيل باختين : الخطاب الروائى ترجمة وتقديم د . محمد برادة ، دار الفكر للدراسات - القاهرة ١٩٨٧ ، ص ٨ .

تُخارجي . وقد بين هيجل أن من ينادى بالعودة الى الماضي يفعل ما يفعله دون كيشوت حين ينادى بأخلاق الفروسية في عصر لم يعد ملائماً او متقبلاً لها ، ولذلك يكون مصيره السخرية والتهكم . وادراك هيجل لهذا الوضع الذي يجد الانسان فيه نفسه غريباً ووحيداً ، مقهوراً من قبل سلطة الدولة ، هو الذي جعل كثيراً من الاتجاهات الجمالية المعاصرة التي اهتمت بالبعد النفسى فى التجربة الابداعية تعتمد عليه أيضاً بوصفه نقطة انطلاق لها ، وهذا ما نجسه لدى جماعة فرانكفورت لاسيما لدى هربرت ماركوز ، وتيودور ادورنو ، التى التقطت التحليل الذى قدمه هيجل للرواية والذى يربط شكلها ومضمونها بالتحولات البنيوية التى عرفها المجتمع الأوروبى فى العصر الحديث فى القرن التاسع عشر ، وتكتسب ملاحظات هيجل أهميتها - رغم قلة عدد الصفحات التى تناول فيها الرواية - من أنه تجاوز فى هذه الملاحظات الفلسفة الكانطية فى علم الجمال ، واعتمد فى تحليلاته على التاريخ ، وعلى منطق جدلى أتاح له كشف المبادئ الرئيسية لعلاقة الفرد بالعالم الكامنة وراء كثير من العلاقات المتغيرة ، وكذلك نقده لصيرورة قيام العالم الحديث ، وما ارتبط به من اغتراب واستلاب للانسان . فقد تناول هيجل الرواية بعد أن حلل السمات الرئيسية فى الفن والمجتمع والتى أدت الى تحلل الصورة الرومانتيكية للفن ، وبدأ يرصد نمو هذا الشكل الفنى الجديد الذى بدأ مع رواية الفروسية ، ثم تجسد من خلال ذلك المحتوى الموجود بالفصل داخل المجتمع ، فالحياة فى الواقع الاجتماعى التى كانت خاضعة لنزوات المصادفة وتقلباتها قد تحولت الى نظام مستقر وثابت هو نظام الدولة ، الذى تسيطر عليه الشرطة والمحاكم والجيش والحكومة ، ولذلك تغير وضع الأفراد عن ذى قبل . وصار أبطال الرواية يواجهون المبتدل الذى يقيم العقبات فى وجوههم ويرغمهم على الخضوع لقوانين الأسرة والمجتمع والدولة ، وشروط المهنة ، وأصبح الأفراد يرون فى هذه القوانين اعتداءً على جميع حقوق الانسان الشعرية . وبالتالى نشأ صراع بين الفرد والمجتمع لتغيير العالم ، أو ليضفى عليه الطابع الشعرى . وقد لخص هيجل بذلك معظم الاتجاهات التى كانت سائدة فى روايات القرن الثامن عشر بألمانيا ، والقرن التاسع عشر بفرنسا . « ان رصد هيجل لطبيعة صراع الفرد ضد المجتمع ، هو ما جعل الرواية تضطلع بوظيفة الملحمة داخل المجتمع المنظم بطريقة نثرية ، لأنها تسعى الى ان تستعيد كلية العالم وشاعريته المتفقدة » (٣) .

(٣) انظر مقدمة د. محمد برادة فى ترجمة كتاب الخطاب الروائى ، ص ٩ - ١٠ .

ولذلك فإن الرواية - لدى هيغل - تقوم بدور أساسي في كشف الوهم الذي يعيش فيه الإنسان المعاصر ، وإبراز الصراع بين الفرد والمجتمع ، نتيجة لافتراضها وجود نوع من الكلية في الرؤية للعالم داخل الرواية . ومن الصعب حصر أثر هيغل - هنا - على علم الجمال الأدبي ، لأن هذا قد أوضحه الباحث في بحثه السابق عن لوكاتش . ولكن يمكن أن نكتفى بإبراز أثر هيغل على فلسفة كروتشه الجمالية . لأن كروتشه لم تأثر بهيغل بخصوص قضية واحدة ، وإنما أسس رؤيته على فلسفة هيغل الجمالية .

١ - فلسفة كروتشه الجمالية (*) :

لم يركز كروتشه الأثر الهيجلي في فلسفته فهو « يصرح بأن الفلسفة لن تتقدم إلا إذا ارتبطت نوعاً من الارتباط بفلسفة هيغل (٤) ، ولذلك فهو يعتبر هيغل أياً لفلسفته ، كما يمكن أن يعتبر فيكو *Vico* جداً لها ، وهو يقتفى أثر هيغل في كثير من خطواته ، فيرى أن الفكر هو الحقيقة ، وما من حقيقة غير الفكر ، فالفكر والحقيقة شيء واحد ، وليست المعرفة إذن علاقة بين الفكر وموضوع مستقل عن الفكر ، بل هي الفكر ذاته في ادراكه لذاته ، وإذا كانت الحقيقة والفكر شيئاً واحداً ، فلقد ترتب على هذا ، أن الفلسفة ليست مجردات ، بل هي ادراك للواقع العيني ، وما من واقع عيني غير الفكر ، ولذلك فالحياة العينية للفكر هي

(*) بنديتو كروتشه *Benedetto Croce* (١٨٦٦ - ١٩٥٢) مفكر إيطالي من أبرز علماء الجمال المعاصرين ، وفلاسفة التاريخ ، تأثر به كل من كاريت وكولنجوود ، وبعد كتابه الاستطيقا *Aesthetics* (١٩١٢) من أهم كتبه ، وهو ليس مجرد كتاب في الاستطيقا كما يفهم من عنوانه ، وإنما هو يتضمن منهج كروتشه الفلسفي في النقد الأدبي الذي اشتهر به ، وفيه يظهر أثر فيكو وهيغل وماركس وجوته وشكسبير ، ويصو كلاً من سمات فلسفته ، ولذلك فهو يقول : إن الفلسفة وحدة ، وعندما نتناول بالبحث « الاستطيقا » أو المنطق أو الأخلاق ، فإننا نبحث في الفلسفة كلها ، حتى إذا اضطررنا إلى التركيز على جانب واحد من هذه الوحدة التي لا تتجزأ ، لأن هناك ارتباطاً وثيقاً بين جميع جوانب الفلسفة ، وقبل كتاب الاستطيقا أصدر كروتشه كتاب « الحى والميت في فلسفة هيغل *What is living and what is dead in Hegel's philosophy* » بالإضافة إلى دراسته في المنطق والانتصاف

والتاريخ ، واللغة . وقد ركز كروتشه على دور الحدس في الخبرة الجمالية ولذلك فإن عنوان كتابه بالكامل هو « الاستطيقا بوصفها علماً للتعبير وعلم اللغة العام »

« *Aesthetics as Science of Expression and Genetal Linguistic* » .
See : *Nahm : Readitgs in the Philosophy of Arts and Aesthetics*,
p. ٤٣٦ to p. ٥٤٧.

(٤) بندتو : كروتشه : الجمال في فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروب - ص ٥٥ .

موضوع الفلسفة ، وليست مهمة الفلسفة ادراك حقيقة خارجية عن الفكر أو متعالية عليه ، وإنما هي ادراك لحياة الفكر . وهنا لا يكون ثمة فرق بين الفلسفة والتاريخ ، لأن التاريخ يسجل تكشف الفكر عن ذاته (٥) . وكما هو واضح فهذا ما سبق أن أوضحه هيجل في « ظاهريات الروح » ، حيث يعتبر هذا الكتاب بمثابة تاريخ للوعى الذى يتكشف عبر تاريخ العالم . ويرى كورتشة أهم المهام التى تقوم بها الفلسفة هي أنها تميز صور الفكر ، وترتب علاقات الصور بعضها ببعض ، مع إبراز وحدتها العضوية التى ينتج عنها عالم التجربة العنى ، وينسب كروتشه للروح نوعين من النشاطات ، نشاط نظرى ونشاط عملي ، أو صورتين : المعرفة والارادة ، أو العلم والعمل ، لأن في مذهب كروتشة الواقع هو الروح ، ويمكن تصور الروح مكونة من أربعة جوانب هي الجوانب الهندسية والمنطقية ، وهما يمثلان فعل الروح النظرى ، والجوانب الاقتصادية والأخلاقية ، وهما يمثلان الفعل العملي .

والمعرفة - عند كورتشة - لها صورتان ، فهى أما هندسية أو منطقية (٦) . والمعرفة الهندسية هي المعرفة المستمدة عن طريق الخيال ، وهى ادراك للصور الجزئية العردية ، وهذا هو الفن وغايته هو الخيال ، وهى ادراك للصور الجزئية الفردية ، وهذا هو الفن وغايته هو ادراك للعلاقات الكلية ، وهذا هو المنطق ، وغايته هو الحق ، أما النشاط العملي فانه ينقسم كذلك الى صورتين ، صورة النشاط الاقتصادي والذى يهدف الى تحقيق غايات نفعية فردية ، وصورة النشاط الاخلاقى ، الذى يهدف الى تحقيق الخير من خلال تحقيق الغايات الحقيقية . ويطلق كروتشة على هذه الجوانب الأربعة من الحقيقة أو من الروح اسم اللحظات الأربع . وليست هذه اللحظات أو الصور منفصلة عن بعضها ، بل ان كل لحظة تمثل الحقيقة كاملة ، فالصورة الهندسية للروح تتمثل الحقيقة من خلال الفن والصورة التصويرية تتمثل الحقيقة من خلال المنطق ، والصورة الاقتصادية تتمثل الحقيقة من خلال المنفعة الجزئية المتبادلة بين الافراد ، والصورة الأخلاقية تتمثل الحقيقة من خلال الخير الكلى الذى يعم الافراد . ونتيجة لهذا الترتيب الذى يقدمه كروتشة يصور الفكر ، نجد أن النشاط الفنى هو أول خطوات نشاط الفكر ، « فاذا استعرضنا نشاط الروح كله كان الفن هو القاعدة التى يرسو عليها ذلك البناء الهرمى الضخم ،

(٥) المرجع السابق : ص ٧ .

(٦) د . أحمد حمدي محمود : الاستنطاق لكروتشة ، مجلة تراث الانسانية ، المجلد الاول ، العدد السادس ، يونيو ١٩٦٣ ، ص ٤٩٤ .

ذلك لأنه أول درجات التعبير عن نشاط الروح ، وبغيره لا يمكن للأشياء الأخرى أن توجد ، (٧) وهذا ما سبق أن بينه هيجل ، حين وضع الفن فى مرتبة أولى. قبل الدين والفلسفة ، ذلك لأن الحدس والصورة التعبيرية تسبق دائما التصورات المنطقية المجردة التى تتعامل بها الفلسفة والعلم .

والفن عند كروتشه حدس (*) خالص Pure Intuition ، والحدس هو الإدراك المباشر لحقيقة فردية جزئية ، بمعنى أن الإدراك الخالى من أى عنصر منطقي ، وهو يعتمد على الخيال ، بينما الإدراك المنطقي يعتمد على الذهن فالمعرفة إما أن تكون حدسية خالقة للصور ، وإما أن تكون منطقية تعتمد على التصورات الذهنية ، ولهذا فإن المعرفة الحدسية هى المعرفة الفنية . ولهذا فإن محور علم الجمال عند كروتشه هو الحدس ، لأنه منتج للصور Producing Images أى أنه ليس مجرد تسجيل بل يتكون فى وعى الانسان كثمرة للانفعالات Feelings والصور الخيالية Images وبفضل الانفعالات تتحول الصور الى تعبير غنائى. Lyrical Expression هو قوام كل الفنون ، (٨) ، وقد أوضح كروتشه هذا المعنى حين بين أن كل معرفة فنية هى غنائية ، بمعنى أنها تعبر عن حالة خاصة بالذات ، فالفن لديه - وهو التعبير عن شعور أو التكافؤ بين العاطفة التى حسها الفنان وبين الصورة التى يعبر بها عن

(٧) د. أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، ص ١٧٨ .

(*) الحدس عند كروتشه هو المرحلة الأولى فى النشاط النظرى ، الذى يستقل عن التصور ، وهو يرى أن الانسان فى حياته العادية كثيرا ما يعتمد على المعرفة الحدسية ، حين يواجه حقائق معينة لا تحتاج للتعريف أو البرهان ، واکن غالبا ما يساء فهم الحدس ، فيعتقد البعض انه مماثل للإدراك الحس ، بينما هذا غير صحيح ، لأن الحدس شيء آخر أهم من الحس ، ولذلك فهناك خطأ يقع فيه السيكلوجيون وهو الظن بأن الحدس هو ما كان محسوسا ولم يمد كذلك ، أى ما أصبح صورة متمثلة أو متخيلة Image بينما يرى كروتشه أن الحدس روحى فى الأساس ، بينما الصورة المتمثلة هى شيء طبيعى ميكانيكى سلبي ، والحدس الحقيقى هو الذى يظهر فى تعبير ما ، بينما كل ما عجز عن الظهور فى مظهر التعبير فهو ليس بحدس ، وإنما يكون أثرا حسيا ، و واقعة طبيعية . ولهذا فإن أهم خصائص الحدس عند كروتشه هى قدرته على اتخاذ شكل التعبير . ولهذا فهو قد استنتج أن المعرفة الحدسية هى معرفة تعبيرية ، وأنها تتميز بالاستقلال عن الجوانب التصويرية المنطقية أو التجريبية ، وإذا كان الحدس قاسما مشتركا بين الناس ، فإن الفن ، فى اعتماده على الحدس ، يعتمد على حدس خاص ، وإذا كان كروتشه يوحد بين الحدس والتعبير ، فإن لبعض الناس ميلا أكبر للتعبير من حالات معقدة من الروح ، وهؤلاء الناس تطلق عليهم اسم « الفنانين » ، والتعبيرات الحدسية المعقدة التى لا تتحقق إلا نادرا ، هى ما نطلق عليه اسم الأعمال الفنية .

(٨) د. أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، ص ١٧٨ .

هذه العاطفة ، أى التكافؤ بين الحدس والتعبير (٩) • ولذلك فهو يقول :
فالحدس لا يكون اذن الاحدسا غنائيا • وليست الغنائية صفة ، أو نعتا
للحدس ، وانما هي مرادف له • (١٠) •

وإذا كان الفن عند كروتشة يتكون من شعور يتحول الى صور يمكن
تأملها ، فانه لايمكن النظر الى هذين العنصرين - الشعور والصور - على
انهما متميزان عن بعضهما ، بل هما متحدان ، ولذلك فهو لايرى العمل
الفنى مضمونا فحسب ، أو شكلا فحسب ، بل هو مكون من شسكل
ومضمون معا ، وإذا اعتبرنا المضمون هو الشعور أو المادة الوجدانية
الاولى ، والشكل هو الفعل الروحي أو التعبير أو الحدس للغنائى ، كان
علينا أن نرفض الرأى الذى يفصل الشسكل عن المضمون ، لأن المضمون فى
العمل الفنى هو ما يتحول الى شكل ، وهذا ما سبق أن أوضحه هيجل ليس
فى مجال الفن فحسب ، وانما فى مجال المنطق أيضا •

والحقيقة انه يمكن القول ، أن كروتشة قد أعاد صياغة كثير من
افكار هيجل بشكل مختلف ، لكن الهدف والمضمون واحد فى كل منهما ،
والدليل على ذلك أن كثيرا من الافكار التى تحدث عنها هيجل فى مقدمة
محاضراته حول فلسفة الفن الجميل ، قد تحدث عنها كروتشة بشكل
جديد ، بل ويكاد يكون تكرارا له ، ومثال ذلك : ان كروتشة يرد على
الرأى القائل بأن الفن ليس بمعرفة ، وانه لا ينتمى الى العالم النظرى ،
أو الفكرى ، بل الى عالم المشاعر ، بأن المعرفة الذهنية أو التصويرية
لا تنفصل عن المعرفة الحدسية (الفن) ، اذ ان المعرفة التصويرية هي معرفة
الصلة بين الأشياء ، بينما معرفة الأشياء ذاتها هي معرفة حدسية ، وإذا
كان لايفصل عن اللغة ، فان اللغة هي حدس ، بل ان كروتشة يعرف علم
الجمال بأنه علم لغويات عام *General Linguistic* وذلك لأنه العلم
الذى تنصرف عنايته الى وسائل التعبير ، ولهذا فان علم الجمال رغم أنه
علم يبحث فى المعرفة الحدسية ، الا أنه أيضا علم فلسفى ، لأن فلسفة
اللغة مرادفة لفلسفة الفن • وهكذا يحدد كروتشة أن موضوع علم الجمال
المعاصر هو الاهتمام بوسائل التعبير الانسانى عن الشعور ، فما يقال عن
وسائل التعبير فى الشعر مثلا ، يصدق أيضا على كل الفنون الأخرى
سواء كانت تصويرا أو نحتا أو عمارة أو موسيقى •

(٩) كروتشة : المجلد فى فلسفة الفن ، ص ٤٩ - ٥٠ •

(١٠) المصدر السابق : نفس الموضوع •

والحقيقة أن هذه هي النقطة التي تبرز اسهام كروتشة الاساسى ،
فى علم الجمال المعاصر ، فهو قد حول الاهتمام بقضايا الفن والجمال التي
تكررت على مدار التساربخ الفلسفى الى الاهتمام الخاص بالوسائل
التعبيرية ، ولهذا يرى كروتشة أنه لا يمكن تصنيف الفنون والأنواع
الأدبية بصورة نهائية ، لأن الحدوس فردية وجديدة ، وبالتالي فلا قيمة
لتلك التصنيفات التي يضعها النقاد للفنون وفى داخل الفن الواحد .
ولا قيمة أيضا لتلك القوانين التي يضعها النقاد ، يعلقون قيمة الأثر الفنى
على التزامه بقواعد محددة . والناقد - من وجهة نظر كروتشة - هو فنان
يعيش ما أحسه الفنان فيعيش حدسه ثانية ، ولا يختلج عنه الا فى أنه
يعيش بصورة واعية ما عاشه الفنان بصورة غير واعية .

وإذا كان كروتشة يتفق مع هيجل فى كثير من القضايا ، الا أنه
يختلف عنه فى بعض القضايا ، فكروتشة لا يوحده بين الفن والدين
والفلسفة ، على النحو الذى قدمه هيجل ، بل يؤكد اختلاف الفن عن
الفلسفة ، والفلسفة غايتها تقديم الواقع الفعلى كما هو ، أما الحدس الفنى
فغايتها تقديم الصورة المثالية بغير تمييز بين الواقع والواقع . بمعنى أن
هناك اختلافا بين المعرفة العلمية وبين الحدس الفنى ، لأن المعرفة العلمية
تعتمد على التصورات الفعلية ، وتسعى الى معرفة ماهية الأشياء ، بينما
الحدس يتناول العالم المرئى ويرى كروتشة أن الخلط بين هذين المجالين
هو أساس كل الأخطاء التي وقعت فيها الاستطيقا ، فالفنان لا يمكن محاكمته
بمنطق محاكمة العالم شو الفيلسوف ، وبالتالي امكانية الحكم على العمل
الفنى بالصواب والخطأ ، بالخير أو الشر ، تعنى الحكم على الفن
بالموت ، لأن الفنان حينذاك لا يستجيب للتعبير عن مشاعره ، وإنما يصبح
ناقدًا ، كذلك المشاهد للعمل الفنى الذى يشعر بالحدس الذى يعبر عنه
العمل الفنى ، يجد نفسه يلاحظ العمل الفنى بوعى ، وبالتسالى يشعر
بما يريد أن يعبر عنه الفنان . ويستبعد كروتشة أيضا التوحيد بين الفن
والخرافة أو الأسطورة لأن الخرافة تبدو لمن يؤمن بها أمرا منزلا ، ولأن
الخرافة بعين المؤمن ، أى فى واقعها الصرف ، ليست مجرد صورة من
مبدعات الخيال ، وإنما هى أمر دينى ، والدين فلسفة ، فلسفة لم تكتمل
ولم تنضج ، وحتى يكون الفن أسطورة يعوزه الفكر ، ويعوزه الايمان الذى
ينشأ عن الفكر ولذلك يقول كروتشة : وقلنا ان الفن حدس يستبعد
كذلك ان يكون الفن وسيلة لايجاد صنوف ونماذج وأنواع وأجناس .
أو أن يكون عملا حسابيا لا شعوريا . فان تعريفنا هذه يميز الفن عن

العلوم الوضعية والرياضية التي تتحقق فيها الصورة التصويرية
كذلك ، (١١) .

وهناك قضية أخرى يختلف فيها كروتشة عن هيجل ، وهي قضية نقد العمل الفني وتدوقه ، فقد رفض كروتشة وجود نموذج طبيعي Model أو صناعي يمكن أن نقيس من خلاله الجهل الفني ، سواء كان جميلا أو قبيحا ، فكروتشة لم يعترف بوجود درجات للتعبير ، ونظر الى هذه المشكلة نظرة مطلقة ، اذ رأى التعبير الفني اما ناجحا وهو ما يسمى بالجميل ، او فاشلا ، وهو ما جرت العادة على تسميته بالقبيح ، ولكن يبرز تساؤل هنا : كيف نعرف ان التعبير (العمل الفني) كان ناجحا ؟ ويجيب كروتشة بأنه ليس امامنا سوى وسيلة واحدة وهي التمثل التاريخي . فمثلا اذا اردنا ان نصدر حكما على « دانتي » ، كان من واجبا أن ندرس عصره وتاريخه دراسة كافية تساعدنا على الوصول الى مستوى دانتي . فلا يمكن الحكم على أى عمل فني من خلال مقارنته بشيء آخر ، لان العمل الفني لا يقاس الا بذاته . والوسيلة الوحيدة للتمثل التاريخي ، هي أن يضع المتذوق نفسه مكان الفنان ، أن يستحضر - مرة ثانية - ظروفه النفسية ، ومن ثم تبدو أهمية البحث التاريخي لفهم الأعمال الفنية والأدبية ، اذ بدونه ستختفي قيمة أى عمل فني تحقق فيما مضى ، والمقصود بالبحث التاريخي عند كروتشة ، هو دراسة العصر والسمات الروحية المختلفة التي كانت سائدة فيه ، وليس المقصود به الرجوع الى سيرة الفنان ودراسة العادات والتقاليد التي كانت شائعة في عصره .

ونتيجة لاهتمام كروتشة بعلم اللغة ، فقد أشار الى الصلة بين اللغة والفن ، وبين أنهما ليسا شيئين متمايزين ، بل هما شيء واحد ، فاللغة ما هي الا صوت منطوق ومنظم بقصد التعبير ، وهي ابداع مستمر ، واللغة فن ، لأنها تعتمد على التعبير وليس على المحاكاة ، فالتأثيرات الهندسية الجديدة تبعث بتعبيرات لغوية جديدة دائما . وهو يرى أن كل انسان يتكلم وفقا للاصداء التي ترددها الأشياء في روحه ، أى وفقا للتأثيرات التي يتأثر بها ، ولهذا لا يمكن القول بوحدة اللغة ، لان اللغة لا تتكون من أشياء مادية جاهزة فى الخارج يمكن الرجوع اليها . ولهذا تتعدد اللغات البشرية نتيجة للاختلافات الفردية فى الجوانب التعبيرية للغات .

هذه بعض الأفكار التي تضمنتها كتاب كروتشة «المجمل في فلسفة الفن» ، التي تؤكد أنه يعرف الاستطيقا بوصفها علم التعبير واللغة ، وقد تأثر به النقد الفني الحديث الذي يرى أن العمل الفني وحدة لا تقبل التجزئة ولا التحليل ، لأنه رؤية شاملة تتمرد عليه القواعد والتصنيفات المصطنعة ، ولكن مثالية كروتشة التي انتهت الى تفسير العمل الفني بأنه عملية روحية ، قد استبعدت جانبا هاما من عناصر العمل الفني وهو الجانب المادى الميتافيزيقى ، ولهذا تعرضت نظريته الجمالية لكثير من النقد لأن العمل الفني لا يمكن تصور وجوده بغير أن يتجسد فى مادة وسيطة ، وسيطرة الفنان على المادة الوسيطة لا تقل أهمية عن الفعل الخيالى للحضس فى التعبير الفنى . لأن ما يطرحه كروتشة من أن العمل الفنى يعد منتهايا ، بعد أن يكون الفنان قد انتهى من ابتداعه فى ذهنه ، ليس صحيحا . لأن الفن حافل بالمشكلات التقنية (المهارة الفنية) Technique .

وهذه اشارة الى احدى الفلسفات المعاصرة ، التي اتقنت من فلسفة هيغل الجمالية أساسا لها ، ليس فى تحليل قضايا الفن فحسب ، وإنما فى تحليل مجمل قضايا الفكر والوجود أيضا :

نقد فلسفة هيغل الجمالية :

بعد هذه الرحلة العميقة مع الفن من خلال فيلسوف موسوعى مثل هيغل ، يرى - فى الفن - رؤية الوجود والحياة ، يصعب على الباحث توجيه النقد الى فلسفة هيغل ، لاسيما النقد بمعنى المآخذ التي يمكن أن تؤخذ على فيلسوف بهذا الحجم ، وهى صعوبة يستشعرها كل من حاول فهم فلسفة هيغل ، لأنه لا يمكن للمرء أن يفهما دون أن يعيشها ، وتصبح جزءا من تركيبه العقلى فى النظر للأشياء ، فما أيسر للباحث أن يورد هنا ، النقد الذى قدمه كل باحث فى جماليات هيغل ، والذى نجده فى كثير من الكتابات التي تعرضت بالبحث والتحليل لجمالياته ، فهناك نقد « ستيس » لفلسفة الفن ، ونقد اسراييل نوكس ، ونقد جاك كامينسكى ، وغيرهم من الباحثين ، والواقع ان الباحث لا يستطيع أن يخفى تعاطفه مع هيغل فى كثير من رواده فى الفن والجمال . ولكن الباحث مطالب بالحيطة والموضوعية فى تحليل موضوعه ، ولكن البحث الذى أقدمه ، هو صورة لفهم الباحث لنصوص هيغل ، وبالتالى فهو لا يغنى عن هيغل نفسه ، وإنما كل ما يحاول البحث ان يبتقيه ، هو أن يدفع القارئ الى الاطلاع على نصوص هيغل ذاتها ، وأن يعيش الرحلة التي عاناها الباحث ، فعمق فلسفة هيغل وموسوعيته ، تجعلان كل قراءة له ذات طابع خاص .

ولهذا فلا عجب للدراسات المختلفة التي تحاول أن تقف كل منها على جانب من جوانب فلسفته ، وسوف أورد بعض النماذج من النقد الذي وجه الى هييجل .

- قضية موت الفن :

ان القضية الرئيسية التي تؤخذ على هييجل في معظم الكتابات التي تناولت نظرية هييجل الجمالية ، هي قضية موت الفن (١٢) فقد اثار هذه القضية « نوكس » في كتابه « النظريات الجمالية لدى كانط وهييجل وشوبنهاور ، وآثارها ايضا كروتشة حين بين ، ان هييجل - رغم تأكيده على الطابع المعقول والنظري للفن - قد وقع في صعوبة كبيرة قد تجنبها من سبقوه ، وهي قضية مكانة الفن في العصر الحديث ، وقد سبق ان بينت أثناء البحث ان هييجل لا يقول بموت الفن ، ولكنه يبين ان طبيعة الحضارة الحديثة معادية لطبيعة الفن ذاته (١٣) ، لان طبيعة الفن وجوهه هي الحرية ، بينما الحضارة الحديثة تقضى على استقلال الفرد وحرية ، ولذلك ، فان هييجل هنا لا يشن حملة على الفن ، ويرفضه ، وانما يرفض هذا الطابع اللا انساني للحضارة الحديثة . لكن كثيرا من الباحثين فهم من هييجل انه يكتب شهادة وفاة للفن ، لكي يفسح المجال للدين والفلسفة ، ويزعم الباحث ان هذا غير صحيح ، لان هييجل قد جعل الفن يحتل مكانه في مجال الروح المطلق على قدم المساواة مع الدين والفلسفة . وهو لم يقل ان الفن اقل مرتبة منهما ، وانما بين الطبيعة النوعية لكل من الفن والدين ، تمثيل حسي للحقيقة ، وهذا يعني انه لا يستطيع تقديم الموضوعات التي ليست قابلة للتمثيل الحسي ، ولهذا فان دائرة الفن محدودة بحدود هذه الموضوعات ، وهذا التحديد للطبيعة النوعية للفن لا يحط من قدر الفن ، ولكن نجد كروتشة يفهم الامر كما يريد ، لانه يعزل الفن عن الحضارة الذي تنتمي اليه - فيقول : فمذهب هييجل مضاد للفن ، بقدر ما هو عقلي مضاد للدين (١٤) ، ويقول ايضا :

(١٢) Israel Knox : The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer, p. 93.

(١٣) وهذا لم يقل به هييجل وحده ، وانما سبقه اليه جوته وشيلر ، وكانا ينزعان الى اليونان بوصفها الفردوس المفقود .

(١٤) دنيس هويسمان : علم الجمال ، ترجمة د. أميرة حلمي مطر ، دار احياء الكتب العربية بدون تاريخ ، ص ٤٧ .

« وهنا نجد نتيجة غريبة وغير مقبولة من رجل قد وهب حس مرهف يعلم الجمال ، ويعبد هاويا متحمسا للفن مثل هيجل ، ويرجع السر في ذلك الى السير في الطريق السبي. ذاته الذي سار فيه أفلاطون الى جانب المساويء الأخرى التي انزلق اليها ، وكما أن فيلسوفنا القديم لم يتردد في طاعة العقل ، فادان المحاكاة والشعر الهوميروى الذي كان عزيزا عليه ، كذلك فعل هيجل حين خضع لضرورة مذهبيه فأعلن فناء الفن أو قل موته » (١٥) .

ولذلك فهذا النقد هو ما يطلق عليه د . امام عبد الفتاح امام « النقد من الخارج » (١٦) لأن كبرتشة لم يراع الحركة الجدلية والمنطقية التي ينتقل بها هيجل من فكرة الى أخرى ، ولقد استند كروتشمة وغيره من الباحثين الذين أكدوا قول هيجل بموت الفن ، الى أن هيجل قد أوضح ان الفن رغم مكانته العالمية ، الا أنه في مضمونه أو صورته ليس بالوسيلة السامية مثل الفلسفة التي تتناول اللامتناهى ، لأن الفن محدود بسبب صورته وطبيعته النوعية في مضمون محدد ، وبالتالي فلا يمكن للانتاج الفنى أن يعرض لنا سوى دائرة محددة ودرجة معينة من الحقيقية ، ويعنى بذلك الحقيقة التي يمكن تمثيلها حسيا ، وتظهر مطابقة له ، كما هو الحال في آلهة الاغريق . أما روح عالمنا الحديث ، فانه قد تجاوز هذه النقطة التي يعتبر الفن وسيلة لادراك المطلق . وقد سبق أن أوضحت هذه القضية بالتفصيل حين تحدثت عن العلاقة بين الفن والدين في ميتافيزيقا الجميل وتاريخ الفن ولست بحاجة لتكرار ذلك ، ولكن كروتشمة يتخذ من هذه النقطة بداية ليشن هجومه على هيجل فيقول : ان علم الجمال عند هيجل لم يكن الا مديحا مشثوما للفن . فهذا العلم يستعرض الصور المتتالية ، أو المراحل المنقضية ، فيبين فيها ما أحرزه من تقدم باطنى ، ثم يضعه بأجمعه في قبر عليه لوحة تحمل اسم الفلسفة » (١٧) ، والدليل على أن هيجل لا يقول بموت الفن ، انه قد أشار للرواية بوصفها فنا جديدا يعبر عن الحياة في العصر الحديث ، بعد أن تضاءلت المكانة التي تحتلها الرواية الرعوية ورواية الفروسية ، التي لم تناسب العصر الحديث (*) .

(١٥) أقتبسه دنيس هويسمان في كتابه السابق ، ص ٤٧ .

(١٦) د . امام عبد الفتاح امام : الملهج الجدلى عند هيجل ، ص ٢٧٧ .

(١٧) دنيس هويسمان : المرجع السابق ، ص ٤٨ .

(*) باختين : خطلان استلويين للرواية الأوربية ، ترجمة محمد برادة مجلة الكرمل

١٦٨٦ ، من ص ٤٤ - ٨٢ .

هناك نقد آخر يوجه ضد ميتافيزيقا الفن عند هيغل ، فيما يختص بتطور الفن ذاته (١٨) ، فمن المعروف أن التطور العنى يخضع لنفس المراحل المنطقية التي يتم بها تطور الفكرة ، ولكن يلاحظ ستيس (١٩) ، و « كامينسكى » ، أن الطابع المنطقى للاستنباط الجدلى قد خفت حدته فى دائرة الفن ، لأن تطور الفن خلال أنواعه الرئيسية الثلاثة ، وكذلك تطوره خلال الفنون الجزئية الخمسة - الصمارة والنحت والتصوير والموسيقى والشعر - لابد أن يكون تطورا تمليه طبيعة الفكرة الشاملة ، ولكن نلاحظ أن هيغل كان يفتش عن الأفكار الجديدة التي تحل التناقض لكي ينتقل من نمط فنى ما الى نمط فنى آخر ، وكان ينظر للمصلاحة الخارجية بين المضمون والصورة ، وهى علاقة يرى فيها المضمون والشكل منفصلا كل منهما الآخر ، ولهذا كان يحلل صورة الفن تبعا لتحليله للمضمون الذى يحدده .

ولهذا فان الاستنباط الجدلى والمنطقى لا يكون سليما هنا ، حين تنتقل من صورة الفن الرمزى الى صورة الفن الكلاسيكى . لان الانسان لا يسي هذا التناقض ويسعى الى حله فى اكتشافه لشكل جديد من الفن ، ولكن هيغل يفرض علينا تطور الفن بوضعه تطورا منطقيا ، ولهذا فاذا كانت فكرة الفن الكلاسيكى قد حلت بالفعل تناقض الفكرة القديمة ، فاننا لاندرى كيف استخرجت الفكرة القديمة من جوفها الفكرة الجديدة ، فالاغريق مثلا هم الذين قاموا بهذا الانتقال .

ولهذا فان الانتقال لا يسير بضرورة منطقية ، فهو ليس الاضرورة ذاتية ، تختبرها الروح البشرى بوصفها حاجة ، وهى التي تشبعها بنفسها بعد أن تخلق ، نوعا جديدا من أنواع الفن ، (٢٠) ولذلك فالانتقال ذاتى وليس موضوعيا ، ولهذا السبب لا نجد انتقالا حقيقيا أصيلا من دائرة الفن الى دائرة الدين لا فى موسوعة العلوم الفلسفية ، ولا فى نهاية كتاب « محاضرات فى فلسفة الفن الجميل » ، ولا فى « محاضرات فى فلسفة الدين » (٢١) .

والحقيقة ان هيغل فى تاريخ الفن يطور التناقض الكامن فى طبيعة الفن ذاته ، هذا التناقض الذى يفصح عن نفسه فى طبيعة العلاقة القائمة

Jack Kaminsky : Hegel on Art, p. 169.

(١٨)

(١٩) ستين : فلسفة هيغل : ص ٦٥٩ .

(٢٠) ستيس : المرجع السابق ، ص ٦٦٠ .

(٢١) المرجع السابق ، ص ٦٦١ .

بين الشكل والمضمون ، ويصل هذا التناقض الى ذروته في صورة الفن الرومانتيكي ، لأن المبدأ الذي يرتكز اليه الفن الرومانتيكي هو أنه اذا كان الفن يعبر عن الروح من خلال الحسى ، فلقد وصل الروح الى درجة لامتناهية بحيث لا نستطيع أن نجد صورة حسية تكفى للتعبير عنه ، وهذا يعنى أن الفن يدرك المطلق لا كروح وانما كموضوع حسى أساسا . وحين يحدث الانفصال التام بين الروح المطلق والشكل فى الفن ، فان هذا يعنى الانتقال الى دائرة أخرى هي الدين . وهذا ليس نغيا للفن ، وانما استعمال لغة أخرى غير لغة الفن ، هي لغة الدين .

وهناك نقده آخر يوجه الى هييجل ، وهو أن هييجل قد ناقش كثيرا موضوعات الفن ، أكثر مما ناقش الفن نفسه ، وهذا لانبعده لدى هييجل فحسب ، وانما نجده أيضا لدى كثير من نقاد الأدب الذين يعتمدون على الفكر الجمال فى تقديم للأعمال الأدبية ، فيتحدثون طويلا عن الموضوعات التى ينبغى أن يتناولها الأدب ، دون أن يتطرقوا الى الحديث عن سمات الأدب نفسه ، لأنهم يعتمدون أن عزل الأدب أو الفن عن طبيعة الموضوعات التى يتناولها هو تحويل للفن الى صناعة شكلية (٢٢) . ويرى هذا الاتجاه أن ما وقع فيه هييجل نتيجة لخلطه بين الفن والميتافيزيقا او منحت القيمة ومبحث الوجود . والفن ينتمى الى ميدان القيمة وليس الى ميدان الوجود (٢٣) . ولذلك اذا تطابقت القيمة مع الوجود ، أصبح الفن والتصوف شيئا واحدا ، والحقيقة ان تفسير هييجل للوضع الذى آل اليه الانسان فى العصر الحديث ، يتطلب - لديه - أن يمتلك الانسان حرية داخلية عميقة ، مادام يفترق الى هذه الحرية فى العالم الخارجى ، نتيجة لقهر الدولة والثروة للانسان ، وهذه الحرية الداخلية لاتأتى الا باستغراق الانسان فى ذاته ، وهذا الاستغراق يقترب من التصوف ، لأن التصوف هو فى حقيقته تحرر من الدويان فى أسر الجزئى والخاص والعروضى ، والمعادى والمبتذل ، وحين يتحرر الانسان من النثرى فانه يصل للفن ، وعلى ذلك يمكن القول ان البعد الميتافيزيقى للفن عند هييجل ، لا يبعد الانسان عن الواقع ، ولا يبغض الانسان عن واقع الفن فى الحياة الحديثة ، بل يجعله أكثر وعيا بذاته ، وأكثر وعيا بالفن . فالانسان يمكن أن يقتل فى ذاته كل الجوانب الجمالية اذا استسلم للواقع الراهن ، ولم يفترق

(٢٢) انظر نقد جان برتلىمى للاتجاهات الميتافيزيقية فى علم الجمال فى كتابه : بحث

فى علم الجمال ، ترجمة د. أنور عبد العزيز ، دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٥٣٥ وما بعدها .

Charles Karelis : An Interpretative Essay. From Book : (٢٣)

Hegel's Introduction to Aesthetics. Oxford, 1979, p. Lxxiii.

عنه ، ولم يشترط عن نفسه أيضا . لأن الفن حقيقته - عند هيغل - هو تحقيق للمضالحة بين التناقضات المختلفة التي يجد الانسان نفسه فيها .

صحيح ان هيغل فى رؤيته للفن يدين ، فى كثير من جوانبها ، للحركة الرومانتيكية التى كانت سائدة فى ألمانيا - فى ذلك الوقت - بل ان اثر جوته وشيلر وشلنجر واضمح تماما فى نقده لواقع الحياة الحديثة ، لكن كما سبق أن بينت فان اسهام هيغل يكمن فى هذا العرض الجدلى والتركيبي لكثير من قضايا الفن ، لأن هيغل لا ينظر للعمل الفنى بوصفه تعبيرا فرديا عن ذاتية الفنان ، بل ينظر له بوصفه تعبيرا كليا عن الجماعة والشعب والحضارة التى ينتمى اليها .

والحقيقة أننا اذا تجاوزنا النقد السابق ، الذى يمكن أن يركز على نقد هيغل من الخارج أو من الداخل ، أو يتصيد له بعض المعلومات غير الدقيقة التى وردت فى معرض حديثه عن الفنون المختلفة ، مثل حديثه عن الفن المصرى القديم ، وقوله انه لم يعرف الأدب والمسرح ، وقد أشرت فى ثنايا البحث ، الى أن المعلومات التى كانت متاحة حول هذه الموضوعات ، لم تكن تتيح له أكثر من ذلك ، وهذه أمور جزئية ، والمهم فى النقد هو عدم التوقف عند الجزئيات الصغيرة ، وإنما مناقشة الأفكار الكلية التى يقدمها هيغل . ولهذا فقد نجح هيغل فى إبراز الصلة العميقة بين الفن والحضارة ، وهو قد مهد بذلك للاتجاهات الفنية المعاصرة التى تربط الفن بمبحث الحقيقة أو الحضارة .

وقد أصبح هذا الاتجاه مألوفاً لدى كروتشمه وهيدجر ، وقد رأينا أن نظرة كروتشمه للفن لا تختلف كثيراً عن نظرية هيغل ، أما هيدجر ، فان نظريته الجمالية تؤدى الى ما يؤدى اليه نظرية هيغل ، فالفن عند هيدجر هو تكشف للحقيقة ، فحقيقة الوجود تتضح وتتكشف من خلال العمل الفنى (٢٤) . ولذلك فالفن عند هيدجر يكشف للحقيقة الكلية ، وليس الحقيقة الجزئية ، أو حقيقة شىء بعينه . والحقيقة أن اسهامات هيغل فى مجال الفن والجمال بالنسبة الى عصره ، تعد كبيرة ، وأعتقد أننا فى مصر والعالم العربى بحاجة الى نظرياته الجمالية ، لاسيما أن كثيراً من أبعاد ثقافتنا الجمالية لم تتجاوز حدود أرسطو ، ومقولاته الجمالية ، وأحسب أن معرفتنا بنظرية هيغل قد تساعدنا فى تجاوز كثير من المشكلات

(٢٤) مارتن هيدجر : لقاء الحقيقة ، ترجمة وتقديم د. عبد الغفار مكاوى ، دار الثقافة ، للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٩٠ - ١٨٩ .

الثقافية والجمالية فى واقعنا الراهن . بل ان فهمنا للاتجاهات المعاصرة فى علم الجمال والنقد الفنى مرتبطة - الى حد كبير - بمدى فهمنا لنظرية هييجل الجمالية ، لأن هذه الاتجاهات المعاصرة قد تأسست فى كثير من جوانبها على نظرية هييجل الجمالية ، وليس خافيا أن هييجل فى تحليله للذاتية الأوروبية ، قد عبر عنها فى صورتين : أولاها : تجسده الوعى الأوروبى فى صور سياسية واجتماعية وثقافية وجمالية ، وثانيها : التعبير عن الوعى الأوروبى بشكل مجرد فى المنطق والجدل الهييجلى . ولقد التقط الفكر المعاصر الصورة الأولى للوعى الأوروبى كما يتبدى عند هييجل ، فى توحيده بين الوعى والتاريخ ، عبر الأشكال المختلفة مثل الدولة والدين والقانون والفن . ولذلك فإن كثيرا من الجدل المثار حاليا حول قضايا هييجل فى تجسده الوعى الانسانى فى الدولة ، وصيرورته فى التاريخ . والعقل العربى حين يتعامل مع هييجل ، لابد أن يعى ان ما طرحه هييجل ، هو نتيجة لتطور الحضارة والذاتية الأوروبية فى فهمها لذاتها ، وفهمها لحضارتها ، وبالتالي فإن موقف هيل من الشرق والفكر الاسلامى ، يعكس رؤية الغرب - فى مراحل وعيه العميقة - للشرق ، ولذلك فحين يتحدث هييجل عن الاسلام ، يتحدث عنه تحت مسميات مختلفة ، فتارة يتحدث عن الاسلام حين يتحدث عن الاتراك ، وهذا ما كان شائعا لدى الأوربيين فى ذلك الوقت ، وتارة أخرى تحت اسم المحمدية ، أو العرب ، وهو يضع المسلمين ، ضمن حضارة الشرق ، رغم أنه يعى ان الاسلام كدين قد ساهم فى تحرير الفرد ونمى استقلاله . ولا نتوقع من مفكر مثل هييجل ان يقدم حلا نهائية لمشكلات حضارتنا ، وانما يحثنا على أن نقوم بالدور الذى قام به هو فى حضارته ، ولقد قال البعض لدينا ، بأن الفكر الصوفى الاسلامى ، قد استوعب الروح الاسلامية ، وعبر عنها خير تعبير ، فى وعيها بذاتها ، وادراكها للحظات الحضارية التى تمر بها الروح الاسلامية فى مفترق الطرق ، لكن ظل هذا الفكر الصوفى منزويا ، وأصبح لا يعيه الا من سلك طريقهم ، وهو تمثل تجربته الذاتية بأقصى درجة من الاخلاص واليقين ، ليس هذا ما فعله هييجل حين تأمل حضارته وثقافته .

هل يمكن ان يكون هذا البحث دعوة للحرية أو للتحرر من الوعى الزائف ، ومحاولة لرؤية أنفسنا ؟ لكى نعى ما نحن فيه ، لاسيما أن كثيرا من المفاهيم التى طرحت فى القرن التاسع عشر ، لاتزال تعمل عملها فنيا ، ونحن فى نهايات القرن العشرين .

نتائج البحث

هذه هي أهم النتائج التي توصلت إليها من دراسة فلسفة هيجل الجمالية :

١ - يرتبط تحليل هيجل الجمالي ارتباطا وثيقا برؤيته الفلسفية والسياسية والاجتماعية ، ومن ثم فانه لا يمكن عزل الفن عن الحضارة لديه ، ولذلك فان كل سمات نسقه الفلسفى الميتافيزيقى تظهر فى رؤيته للفن بشكل واضح . وهو يضع الفن فى صف واحد مع الدين والفلسفة ، ويصبح الفن بذلك أحد الطرق لمعرفة حقائق الروح الكلية .

٢ - لا تهدف نظرية هيجل الجمالية الى فرض شروط وقواعد للانتاج الفنى ، وانما تسعى الى معرفة طبيعة الجمال ، أى معرفة طبيعة الفن .

٣ - تنبع حاجة الانسان الى النشاط الجمالى من رغبة الانسان فى معرفة ذاته ، والتعبير عنه وتلبية احتياجات روحية عميقة لديه ، ولذلك يربط هيجل النشاط الجمالى بالأشكال المتنوعة للممارسة الانسانية ، ويربطه بالعالم المحيط بالانسان ، والأشياء تحتفظ بوجودها المستقل الحر فى العلاقة الجمالية ، لأن الانسان حين يتلقى العمل الفنى فانه يتأمله دون أن يستهلكه كما هو الحال فى الموضوعات التى يتعامل معها الانسان تعاملًا عمليًا بهدف سد حاجاته الرئيسية مثل الجوع والعطش .

٤ - المقصود بالجمال عند هيجل هو الجمال الفنى الذى تبذعه الروح الانسانية ، وليس الجمال الطبيعى ، ولذلك فهو يرفض النزعة الطبيعية فى الفن التى تبغى تقليد الطبيعة أو تصويرها كما هى .

٥ - وظيفة الفن هى الكشف عن الحقيقة بشكل حسى ، وغاية الفن تنبع من ذاته ، من خلال هذا التصوير وذلك الكشف ، وينفى هيجل أن يكون للفن غايات أخرى مثل الوعظ والتطهير ، لأن هذا معناه أن الفن يتحول الى مجرد أداة ووسيلة وليس غاية . ومهمة النشاط الفنى بوصفه نشاطا روحيا أن يجعل وحدة الذاتى والموضوعى المحققة فى الدولة مدركة بالوعى .

٦ - ينتمى الفن الى دائرة الروح المطلق ، وغايته هى التصوير الحسى للمطلق ذاته ، ولذلك فان مضمون الفن هو الفكرة ، وشكل الفن هو التجسيد الحسى ، وفكرة الجميل ، هيجل ، ليست فكرة منطقية مجردة ، بل فكرة تتجسد فى الواقع بعد أن تدخل فى وحدة مباشرة معه . والمقصود بالمثال فى الفن هو الواقع المصاغ فى تطابق مع مفهومه ، ولذلك يعتبر المثال هو المفهوم الجمالى الرئيسى عند هيجل ، الذى كرس له كتابه « الاستطيقا » ، لدراسة المثال وتطوره ، وتنوع الفن وغناه يرجع الى تطور المثال ، كما أن اختلاف الأشكال والصور الفنية تابع لطبيعة العلاقة بين الفكرة وشكلها الخارجى ، أى تابع لتطور المثال - فحين يكون المثال مجردا ، فان التجسيد الخارجى يكون مجردا ، وهذا ما يظهر فى الصورة الرمزية للفن ، ويتضح فى الفن الشرقى وفن العمارة بشكل خاص وحين يتطابق المثال مع التجسيد الخارجى ، تظهر صورة الفن الكلاسيكى ، التى تتجسد فى عالم الفن الاغريقى القديم وفن النحت وحين يصبح التجسيد الخارجى مجرد اشارة مجردة ومظهر للمثال الروحى ، فانه تظهر الصورة الرومانتيكية للفن التى تتجسد فى فنون التصوير والموسيقى والشعر .

٧ - قدم هيجل تحليله للمقولات الجمالية من خلال التاريخ العينى للبشرية ، فحين يصف الأنواع والأشكال الفنية ، فانه يقدمها من خلال التطور التاريخى للحضارة الانسانية ، ولذلك فان فلسفته لتاريخ الفن ، تخضع لنفس التطور المنطقى الذى يتبعه فى فلسفته لتاريخ العالم . ويرد هيجل سبب تطور فن ما الى تطور المضمون ، الذى ينتج عن تطور الحضارة التى نما فيها الفن ذاته ، ولهذا فان فكرته عن سيادة فن ما - مثل العمارة فى الحضارات الشرقية . والنحت فى الحضارة الاغريقية - فى فترة تاريخية محددة دون غيره من الفنون ، يرجع الى أن لكل مرحلة

تاريخية فنا أساسيا يعبر عن هذه المرحلة • ولذلك تتحدد الأشكال الفنية بحالة العالم العامة ، فمثلا يرتبط ظهور الملحمة بـزيادة العصر البطولي ، وظهور البطل المسنقل الحر ، وذلك لأن حالة العالم الحضارية - حينذاك - ومختلف الشروط التي يجد الانسان نفسه فيها ، تؤدي الى ظهور الملحمة • كذلك فان تحول الانسان من فرد الى مواطن في دولة ، مما أضفى على علاقته بالعالم طابعا قانونيا ، أدى الى ظهور النثر والرواية في العصر الحديث •

٨ - في تحليل هيجل للشخصية الانسانية التي يجب أن تكون موضوعا للفن ، قدم صورة للنمط Type ، التي استفاد منها بعد ذلك جورج لوكاتش ولورسيان جولدمان في نظريتهما الروائيتين ، فلقد بين هيجل أننا حين نتخذ من الانسان موضوعا للتمثيل الفني - يجب أن نبرز الجوانب المختلفة في الانسان ، فلا يبدو طيبا فقط ، أو شريرا فقط ، وإنما تظهر جوانب ضعفه وقوته ، ويجب أن نركز على السمات الجوهرية في تصوير هذا الانسان مثلما نجد في آخيل عند هوميروس ، وروميو عند شكسبير •

٩ - ان حالة العالم ، والتحويلات الكبرى لكل أمة ، وتناقضات العصر الجوهريية هي الموضوع الأساسي للتمثيل الفني ، ولا بد ألا يكتفى الفنان بتقديم وصف ساكن ، وإنما يقدمها من خلال الأعمال والأفصال الانسانية ، لأن العمل أو الفعل هو الذي يكشف عن غايات الانسان واتجاهه الفكري ، وتتجسد اتجاهات العصر العامة الكلية بشكل فردي في أفكار الناس وتصرفاتهم عن طريق فكرة باثوس Pathos فالباثوس تحرك الفنان نحو استكمال عمله الإبداعي ، وهي التي تحرك الناس في أفعالهم وصرعاتهم •

١٠ - تكتسب آراء هيجل عند الفنان أهمية خاصة ، لأنه يرى أن الأصالة والعبقرية الحقيقية لدى الفنان تظهر في قدرته على إبراز الطبيعة الجوهريية للعصر وللشخص من خلال هذه الأشكال والأفعال الفردية •

١١ - ان العصر الذهبي للإبداع الفني ، في تصور هيجل ، هو العصر البطولي ، لأن الانسان كان يتمتع - فيه - باستقلاله وحرية ، وكان الفن يحتل مكان الصدارة في التعبير عن تصورات الشعوب ولهذا كان العالم الاغريقي عالما شعريا • بينما العصر الحاضر لا مكان فيه للشاعرية ، لأن الانسان أصبح يعتمد على العمل والتفكير المجرد ، ولا مكان فيه للشعر الحقيقي • ولهذا تضاءلت حاجة الانسان الى الفن •

١٢ - يرد هيجل جذور أسباب انحطاط الفن في العصر الحديث الى الدعوة المدرسية والاكاديمية لبعث التراث الكلاسيكي للفن ، و احياء الآثار الفنية القديمة . فقد بدأ انحطاط الفن منذ دعوة هوراسيوس المدرسيه - في « فن الشعر » - لتحديد القواعد والأسس التي يجب أن يسير بمقتضاها الفنان ، وبالطبع ، ان الفن لا يمكن أن يسير وفق قواعد معده مسبقا ، لأن جوهر الفن هو الحرية ، وبالتالي لا يمكن بعث ، أو تقليد التراث العظيم للفن ، فلا يمكن أن يظهر هوميروس أو سوتركليس أو شكسبير مرة أخرى ، لأن ما قسموه ، قد أنجزوه بمنتهى الحرية ، حتى النهاية ، بحيث لا يمكن تقليدهم من جديد . وهذا يعني أن التطور الذي حدث للفن ، لا يمكن أن يعود الى الوراء ، فالتاريخ اليوناني القديم ، بكل ما أبدعه في الفن ، درجة في سلم التطور المنطقي لتاريخ الفن ، ولن يعود هذا التاريخ ابدا . ولهذا فان نمط الفن الكلاسيكي يزدهر مرة واحدة ، ولا يمكن تقليد صورة الفن الكلاسيكي ، لأنه لا يوجد شكل كلاسيكي فحسبه ، وانما مضمون كلاسيكي أيضا ، وحالة العالم في العصر الحديث لا يمكن أن تقدم مثل هذا المضمون ، ولذلك فان السعي المحصوم وراء التراث الفني القديم يقوم الى نزعة مدرسية تهدم الفن ذاته .

ويرد هيجل سبب انحطاط الفن - أيضا - الى تحطيم الرومانتيكية لمضمون الفن - في مراحلها الأخيرة - وطغيان الذاتية ، بحيث انفصلت تماما عن أي شكل فني ، وقد أدى هذا الى غياب الاهتمام بمشاكل العصر الكبرى لدى الفنانين ، وقد اقترن ضياع المضمون الجوهرى للفن ، بازدياد المهارة الذاتية في زخرفة الأعمال الابداعية . وهذه القضية التي أشار إليها هيجل ، قد سبق لجوته وشيلر أن تحدثا عنها ، فبينما أن العصر الحديث - بطبيعته - معاد للفن ، ولهذا كانا يهربان منه الى بعث التراث اليوناني القديم بوصفه العصر الذهبي للفن ، ولكن هيجل يتميز عنهما في انه يرى ان العودة الى الماضي هي ضد طبيعة تطور الفن .

وقد أوضح هيجل الأسباب التي أدت الى تزايد النزعة الذاتية في الفن وطغيانها على كل شيء ، ومن أهم الأسباب التي يطرحها لذلك : الحالة العامة للعالم التي لا يشعر الانسان فيها بالحرية . ونتيجة لهذا أصبح الانسان يشعر بتبعيته الكاملة للدولة ، وللأشياء المحيطة به . فأعمال البشر - في المجتمع الحديث - أصبحت منفصلة عن بعضها ، لأن كل فرد لا يعمل وفقا لمصلحة الكل الذي ينتمى اليه ، وانما وفقا لما تمليه عليه مصالحه الفردية الخاصة . وذلك لأن الفرد لا يشعر بالانتماء الى الكل ، وانما ينتمى لمصلحه الذاتية الضيقة . ونتيجة لهذا يفقد الانسان

شعوره بالاستقلال والحرية ، لأن الحرية التي يشعر بها ، في العصر الحديث ، هي حرية ذات طابع شكلي وقانوني . ولهذا يفقد استقلاله ، ويشعر بالضيق ، لأنه يشعر - أنه في عمله - وسيلة لغيره ، مثلما هو يجعل الآخرين وسيلة له أيضا . وهكذا يتبدد الانسجام والتوافق في علاقة الانسان بالعالم المحيط به ، ويحل الصراع الطبقي بين البشر محل الوحدة بينهم ، وتصبح الدولة قوة قاهرة للانسان ، ولا تساهم في تأكيد وجوده . وفي هذه الصورة التي يلقمها هيكل عن العالم الحديث ، تكمن حقيقة العصر الذي يعادى - بطبيعة وضع الانسان فيه - الجمال والفن .

١٣ - والطريق الوحيد الذي يبقى للانسان - في العصر الحديث - كى لا يستسلم للواقع القائم ، الذي يقتل كل أشكال الجمال والفن هو : أن يسمى الانسان نحو حريته الداخلية الخاصة ، بمعنى أن يستغرق الانسان في ذاته ، لكي يشعر بحريته الداخلية ، والحقيقة أن هذا هو طريق التصوف أيضا ، فمادام الانسان لا يجد حريته في العالم الخارجى ، فعليه أن يبحث عن المخرج الوحيد له في الحرية الداخلية للذات ، وهذا ما سبق أن سار فيه الرومان حين حاولوا التحرر من ازدواجية العالم عن طريق الاستغراق في الذات ، والدليل على ذلك انتشار الابيقورية والرواقية ، من أجل الوصول الى شكل جديد من الحرية وهو الحرية الروحية .

١٤ - ان الحالة العامة للعالم الراهن هي التي أوصلت الفن الى ما هو عليه ، فالانسان لم يعد يقنع بصياغات الفن ، وانما أصبح يبحث عن أشكال مجردة ومحددة ، ولذلك فالانسان أصبح يتحدث « عن » الفن بشكل مجرد ، أكثر من تذوقه أو ابداع الفن ، وهذا نتيجة ميل الانسان المعاصر الى صياغة كل شيء في صورة قواعد مقننة . وقد أدت هذه الحالة العامة للعالم الى ظهور فن جديد هو « النثر » الرواية ، التي تستفيد وتقترب كثيرا من الفلسفة بوصفها أرقى أشكال الفكر . ولهذا فان نهاية الفن عند هيكل تعنى المصالحة بين الشعر والفلسفة ، وهذا ما يظهر في الرواية بوصفها فنا أدبيا . أما الذين يحاولون بعث أشكال الفن القديمة ، وأساليب الحياة القديمة ، فانهم يجدون أنفسهم في موقف شبيه بموقف دون كيشوت ، الذي حاول بعث أخلاق الفروسية في وسط عالم لم يعد يعترف بها ، وهي نتيجة - أيضا - للتطور الجدلي للروح المطلق ، ولهذا فان عداء المجتمع الحديث للجمال والفن هو مأساة الروح الخالدة لأن اهتمامات الانسان المهنية والهموم المختلفة التي تحيط به قد طبعت الوجه الانسانى بطابع القبح والبشاعة . وهيكل حين يرصد هذا فإنه لم يأت بجديد ، لأن ليسنج وشيلر قد أكدا هذا من قبل .

١٥ - ولكن هذا لايعنى أن هيجل يقول بموت الفن ، وانما هو يوصف الحالة الراهنة التي وصل اليها الفن ، ولذلك فان وجود الفن مرهون بمدى صراع الانسان ونضاله من أجل استرداد حريته ، فجوهر الفن هو الحرية ، ولهذا فهو يبين أنه يمكن أن يوجد الجمال والفن في العصر الحديث حين يهتم الفن بتصوير الصراع بين الشخصية السائرة والمفترية ضد نظام الأشياء والقائم ولاشعرية العلاقات الاجتماعية السائدة . حيث يمكن أن تظهر عظمة الانسان وقدراته الكامنة ، وبالتالي يسترد الانسان ما فقده من جمال وشعر وفن .

١٦ - ولهذا فان الباحث بعد هذه المرحلة الطويلة والعميقة مع جماليات هيجل يتساءل هل يمكن القول بأن هيجل يقول بمرحلة جديدة من الفن ، بعد صورة الفن الرومانتيكي ، هي مرحلة الفن الحر ؟

ومضمون هذا الفن الحر لا يكتفى بدائرة محددة من الموضوعات والأفكار وانما يقدر على تصوير أى شيء ، يشعر الانسان فيه بذاته ، ويجد فيه حريته المفقدة ، وحين ذاك يترك الفنان العنان للخيال الحر ، لكي يعطيه المضمون والتحديد والشكل ، ويمكن اعتبار الرواية هي الفن الأساسى المعبر عن هذه المرحلة ، مثلما كان النحت يعبر عن الصورة الكلاسيكية للفن ، لأن مضمون الرواية هو مضمون العصر الذى يحيا فيه الانسان الآن ، هذا مجرد استنتاج يطرحه الباحث بعد هذه الصحبة الطويلة مع أفكار هيجل فى الفن والحضارة .

أولا : المصادر الأجنبية

(١) من مؤلفات هيجل :

- G.W.F. Hegel : Hegel's Introduction to Aesthetics. Trans. by : T. M. Knox with Introduction by Charles Karelis, Oxford. The Clarendon Press, 1979.
- ————— : Aesthetics : Lectures on Philosophy of Fine Arts. Trans. by : T.M. Knox, two volumes. Oxford University Press, 1975.
- ————— : The Philosophy of Fine Art. Trans. by : F.P.B. Osmaston. G. Bell and Sons, London, 1920.
- ————— : Phenomenology of Spirit. Trans. by : A.V. Miller with Analysis of the Text and foreward by J.N. Findlay, Clarendon Press, Oxford, 1977.

(*) لا تشمل قوائم المصادر هنا على كل المراجع التي ورد ذكرها في حواشي البحث .

- ————— : Philosophy of Right. Trans. with Notes by :
T.M. Knox. Oxford University Press, 1976.
- : Lectures on the Philosophy of Religion.
Trans. by : E. B. Spiers. Rout. & Kegan Paul, London,
1962.
- ũ.W.F. Hegel : The Philosophy of the Mind. Trans. by :
A.V. Miller. Oxford University Press, 1973.

(ب) مراجع عن هييجل :

1. W. Kaufmann : Hegel : Reinterpretation, Texts and
Commentary. Doubleday & Company, Garden City,
New York, 1965.
2. W. Kaufmann : Hegel's Ideas about Tragedy « Essay ».
From : New Studies in Hegel's Philosophy. ed. : q.El.
Steinkraus, New York 1970.
3. W. Kaufmann : From Shakespear to Existentialism : An
Original Study. Princeton University Press, New
Jersey.
4. Hyppolite : Genesis and Structure of Hegel's Phenomeno-
logy of Spirit. Trans. by : S. Cherniak and J. Heck-
man. Northwestern University Press, Evanston,
1974.
5. J. Kaminsky : : Hegel on Art. State University of New
York Press, 1970.
6. Israel Knox : The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and
Schopenhauer. Humanities Press, New Jersey, 1978
7. I. Soll : An Introduction to Hegel's Metaphysics. Chicego,
University Press, 1975.

8. Lukacs : The young Hegel. Trans by : R. Livingstone
The MIT Press, Cambridge, 1976.
9. G. Lukacs : Hegel's False and his Genuine Ontology.
Trans. by : D. Fernbach. Merlin Press, London, 1978.
10. Charles Taylor : Hegel. Cambridge University Press,
1975.
11. Steffen Stelzer : A Last Attempt to Grasp Poetry. Notes
on Hegel's Lectures on the Philosophy of Art. Journal of
Comparative Poetics « Alif ». The American
University in Cairo, No. I, Spring 1981, from p. 38 to
p. 48.
12. John Edward Toews : Hegelianism. 1805-1841. Cambridge
University Press, 1980.
13. Frederick G. Weiss (Ed.) : Beyond Epistemology. New
Studies in Philosophy of Hegel. Martinus Nijhoff,
The Hague, 1975.
14. M. Ronson : Hegel's Dialectic and its Criticism. Cambrid-
ge University Press, 1982.
15. Michael Inwood (Ed.) : Hegel. Oxford University Press,
1985.
16. Albert Hofstadter : On Artistic Knowledge : A Study in
in Hegel's Philosophy of Art.
17. Howard P. Kainz : Hegel's Theory of Aesthetics in the
Phenomenology. From Idealistic Studies. Nether-
lands.

(ج) مراجع عامة في علم الجمال وفلسفة الفن :

1. K. Aschenbrenner & A. Isenberg (ed.) : Aesthetic Theories Studies in the Philosophy of Art. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1965.
2. A. C. Bradley : Shakespearean Tragedy. London, Macmillan & Co. LTD., 1961.
3. David Lamb : Language and Perception in Hegel and Wittgenstein. St. Martin's Press, New York, 1979.
4. T. W. Adorno : Aesthetic Theory. Trans. by : C. Lenhardt, ed. by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. R. & K. P. London, 1984.
5. B. Bosanquet : A History of Aesthetic. From the Greeks to the 20th Century. The Meridian Library, New York, 1957.
6. .Charlton : Aesthetics. Hutchinson University Library, London, 1970.
7. David Simpson (Ed.) : German Aesthetic and Literary Criticism. Kant, Fichte, Schelling, Schopenhauer, Hegel. Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

ثانيا : المصادر العربية :

اولا : مؤلفات هيغل المترجمة الى اللغة العربية :

- ١ - ج . ف . ف . هيجل :
محاضرات في فلسفة التاريخ - « الجزء الاول » ، ترجمة
د . امام عبد الفتاح امام ، مراجعة د . فؤاد زكريا ، دار الثقافة
للطباعة والنشر - القاهرة ، ١٩٧٤ .
- ٢ - ج . ف . ف . هيجل :
« العالم الشرقي » ، الجزء الثاني من محاضرات في فلسفة التاريخ ،
ترجمة وتقديم د . امام عبد الفتاح امام ، دار التنوير ،
بيروت ١٩٨٤ .
- ٣ - ج . ف . ف . هيجل :
أصول فلسفة الحق ، الجزء الأول ، ترجمة وتقديم وتعليق
د . امام عبد الفتاح امام ، دار التنوير ، بيروت ، الطبعة
الثانية ١٩٨٣ .
- ٤ - ج . ف . ف . هيجل :
موسوعة العلوم الفلسفية ، ترجمة وتقديم وتعليق د . امام
عبد الفتاح امام ، دار الثقافة للنشر والتوزيع - القاهرة ، ١٩٨٥ .

ثانيا : دراسات عن هيغل وعلم الجمال :

- ١ - د . امام عبد الفتاح امام :
المنهج الجدلي عند هيغل . دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٩ .
- ٢ - د . امام عبد الفتاح امام :
دراسات هيغلية . دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٤ .
- ٣ - د . امام عبد الفتاح امام :
في الميتافيزيقا . دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٥ .

- ٤ - د . امام عبد الفتاح امام :
كيركجور ، رائد الوجودية ، المجلد الثاني ، فلسفته ، دار الثقافة
للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٥ .
- ٥ - د . اميرة حلمي مطر :
فلسفة الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة .
- ٦ - د . اميرة حلمي مطر :
مقدمة في علم الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة
١٩٧٦ .
- ٧ - د . اميرة حلمي مطر :
مقالات فلسفية حول القيمة والحضارة ، مكتبة مدبولي - القاهرة .
- ٨ - د . زكريا ابراهيم :
هيجل أو المثالية المطلقة . مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٠ .
- ٩ - د . زكريا ابراهيم :
فلسفة الفن عند هيجل ، مجلة المجلة ، العدد رقم ١٠٧ نوفمبر
١٩٦٥ .
- ١٠ - د . زكريا ابراهيم :
مشكلة الفن . مكتبة مصر - القاهرة .
- ١١ - د . زكريا ابراهيم :
فلسفة الفن في الفكر المعاصر - مكتبة مصر ، القاهرة ، بدون
تاريخ .
- ١٢ - سستيس :
فلسفة هيجل ، ترجمة د . امام عبد الفتاح امام - دار الثقافة
للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٠ .
- ١٣ - شاخت « ويتشارد » :
الاغتراب ، ترجمة كامل يوسف حسين . المؤسسة العربية
للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ .

١٤ - عبد السلام بن عبد العالى :
هايدجر ضد هيجل (التراث والاختلاف) . المركز الثقافى العربى
- الدار البيضاء - المغرب ١٩٨٥ .

١٥ - عبد الرحمن بدوى :
المتالية الالمانية . دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٥ .

١٦ - د . فؤاد زكريا :
هيجل فى ميزان النقد ، مجلة الفكر المعاصر العدد ٦٧
سبتمبر ١٩٧٠ .

١٧ - د . فؤاد زكريا :
هربرت ماركيز - دار الفكر المعاصر القاهرة ١٩٧٨

١٨ - ارمسطو :
فن الشعر - تقديم وتعليق وترجمة د . ابراهيم حمادة الانجلو
المصرية بدون تاريخ .

١٩ - ارنولدهاوزر :
الفن والمجتمع عبر التاريخ . جزآن . ترجمة د . فؤاد زكريا ،
الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة .

٢٠ - دنيس هويسمان :
علم الجمال : ترجمة د . أميرة حلمى مصر - دار احياء الكتب
العربية القاهرة ، بدون تاريخ .

٢١ - عدد من العلماء السوفييت :
الجمال فى تفسيره الماركسى . ترجمة يوسف الحلاق ، وزارة
الثقافة ، دمشق ١٩٦٨ .

٢٢ - هربرت ماركيز :
العقل والثورة . ترجمة د . فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ .

- ٢٣ - جان هيبوليت :
• مدخل الى فلسفة التاريخ عند هيجل • ترجمة أنطون حمصي
• منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٦٩ •
- ٢٤ - د • ثروت عكاشة :
• الزمن ونسيج النغم • دار المعارف ، القاهرة •
- ٢٥ - مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش :
• الكوميديا والتراجييديا • ترجمة د • علمى أحمد محمود ،
• عالم المعرفة الكويت ، يونيو ١٩٧٩ •
- ٢٦ - د • محمود رجب :
• الاغتراب • منشأة المعارف الاسكندرية •
- ٢٧ - د • محمد حملى ابراهيم :
• دراسة فى نظرية الدراما الاغريقية • دار الثقافة للطباعة والنشر
• القاهرة ١٩٧٧ •
- ٢٨ - د • مجدى وهبة :
• معجم مصطلحات الادب • مكتبة لبنان - بيروت ١٩٧٤ •
- ٢٩ - ميخائيل باختين :
• الخطاب الروائى • ترجمة محمد برادة ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٨٧ •
- ٣٠ - د • نازلى اسماعيل :
• الشعب والتاريخ « هيجل » - دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٦ •
- ٣١ - هوراس :
• فن الشعر • ترجمة د • لويس عوض : الهيئة المصرية العامة
• للكتاب القاهرة •

الفهرس

الصفحة	الموضوع
٥	- مقدمة
	- الفصل الأول
١٧	الأسس الفلسفية لجمالينات هييجل
	- الفصل الثاني
٥٥	أسس فلسفة الحضارة عند هييجل
	- الفصل الثالث
٩٩	ميتافيزيقا الجمال
	- الفصل الرابع
١٧٧	فلسفة الفن عند هييجل
	- الفصل الخامس
٢١٧	تاريخ الفن
	- الفصل السادس
٣١٣	نسق الفنون الجميلة ودلالاتها الميتافيزيقية
	- الفصل السابع
٤١٥	أثر هييجل في الفكر الجمالي
٤٣٣	- نتائج البحث
٤٣٩	- المصادر والمراجع
٤٤٧	

● صدر من هذه السلسلة :

- ١ - المرايا المتجاوزة
دراسة في نقد طه حسين
جابر عصفور - ١٩٨٣
- ٢ - بناء الرواية
دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ
سيذا أحمد قاسم - ١٩٨٤
- ٣ - الظواهر الفنية في القصة
القصيرة في مصر (١٩٦٧ -
١٩٨٤)
مراد عبد الرحمن مبروك - ١٩٨٤
- ٤ - نظرية الشعر عند الفلاسفة
المسلمين من الكندي الى بن
رشد
الفت كمال الروبي - ١٩٨٤
- ٥ - قيم فنية وجمالية في شعر
صلاح عبد الصبور
مديحة عامر - ١٩٨٤
- ٦ - البلاغة والاسلوب
محمد عبد المطلب - ١٩٨٤
- ٧ - الخيال : مفهوماته ووظائفه
عاطف جودة نصر - ١٩٨٤
- ٨ - التجريب والمسرح
صبرى حافظ - ١٩٨٤
- ٩ - علامات في طريق المسرح
التعبيري
عبد الغفار مكارى - ١٩٨٤
- ١٠ - مسرح يعقوب صنوع
نجوى ابراهيم فؤاد - ١٩٨٤
- ١١ - بناء النص التراثى
دراسة فى الأدب والتراجم
ندوى مالطى - ١٩٨٥
- ١٢ - اثر الأدب الفرنسى على القصة
كوثر عبد السلام البحيرى - ١٩٨٥
- ١٣ - ابو تمام وقضية التجديد
فى الشعر
عبدہ بدوى - ١٩٨٥

- ١٤ - علم الأسلوب : مبادئه
وأجراءاته
صلاح فضل - ١٩٨٥
- ١٥ - قضايا العصر في أدب
أبي العلاء المعري
عبد القادر زيدان - ١٩٨٦
- ١٦ - الشخصية الشريرة في الأدب
المسرحي
عصام بهي - ١٩٨٦
- ١٧ - سيكولوجية الإبداع في الفن
يوسف ميخائيل أسعد - ١٩٨٦
- ١٨ - الرؤى المقتنعة : نحو منهج
بنوي في دراسة الشعر
الجاهلي
كمال أبو ديب - ١٩٨٦
- ١٩ - لغة المسرح عند الفريد هرج
نبيل راجب - ١٩٨٦
- ٢٠ - من حصاد الدراما والنقد
إبراهيم حمادة - ١٩٨٧
- ٢١ - أصوات جديدة في الرواية
العربية
أحمد محمد عطية - ١٩٨٧
- ٢٢ - النقد وجمال عند العقاد
عبد الفتاح الديدي - ١٩٨٧
- ٢٣ - الصوت القديم - الجديد
دراسة في الجذور العربية
لموسيقى الشعر
عبد الله محمد الغدامي - ١٩٨٧
- ٢٤ - موسم البحث عن هوية
حلمي محمد القاعود - ١٩٨٧
- ٢٥ - قراءات من هنا وهناك
هدى حبيشة - ١٩٨٨
- ٢٦ - الرواية العربية : النشأة
والتحول
محسن جاسم الموسوي - ١٩٨٨
- ٢٧ - وقفة مع الشعر والشعراء
(الجزء الثاني)
جليلة رضا - ١٩٨٩
- ٢٨ - مع الدراما
يوسف الشاروني - ١٩٨٩

- ٢٩ - تأملات نقدية في الحديقة
الشعرية
محمد ابراهيم أبو سنة - ١٩٨٩
- ٣٠ - دراسات في نقد الرواية
طله وادى - ١٩٨٩
- ٣١ - الخيال الحركى فى الأدب
والنقد
عبد الفتاح الديدى - ١٩٩٠
- ٣٢ - دون كيشوت
بين الوهم والحقيقة
غبريال وهبة - ١٩٩٠
- ٣٣ - القص بين الحقيقة والخيال
مجدى محمد شمس الدين - ١٩٩٠
- ٣٤ - الرواية فى أدب سعد مكاوى
شوقى بدر يوسف - ١٩٩٠
- ٣٥ - دراسة فى شعر نازك الملائكة
محمد عبد المنعم خاطر - ١٩٩٠
- ٣٦ - الرحلة الى الغرب فى الرواية
العربية الحديثة
عصام بهى - ١٩٩١
- ٣٧ - الرؤى المتغيرة فى روايات
نجيب محفوظ
عبد الرحمن أبو عرف - ١٩٩١
- ٣٨ - تحولات طه حسين
مصطفى عبد الغنى - ١٩٩١
- ٣٩ - الجذور الشعبية للمسرح
العربى
فاروق خورشيد - ١٩٩١
- ٤٠ - صوت الشاعر القديم
مصطفى ناصف - ١٩٩١
- ٤١ - البطل فى مسرح الستينيات
بين النظرية والتطبيق
أحمد العشرى - ١٩٩٢
- ٤٢ - الأسس النفسية للإبداع
الأدبى
شاكى عبد الحميد - ١٩٩٢
- ٤٣ - اتجاهات الأدب ومعاركه
على شلش - ١٩٩٢

- ٤٤ - التطور والتجديد فى الشعر
المصرى الحديث
عبد المحسن طه بدر - ١٩٩٢
- ٤٥ - ظواهر المسرح الاسبانى
صلاح فضل - ١٩٩٢
- ٤٦ - الحقم والجنون فى التراث
العربى
احمد الخصخوص - ١٩٩٢
- ٤٧ - الرواية العربية الجزائرية
عبد الفتاح عثمان - ١٩٩٢
- ٤٨ - دراسات فى الرواية
الانجليزية
أمين العيوطى - ١٩٩٢
- ٤٩ - جدل الرؤى المتغيرة
صبرى حافظ - ١٩٩٣
- ٥٠ - الوجه الغائب
مصطفى ناصف - ١٩٩٣
- ٥١ - نظرة جديدة فى موسيقى
الشعر
على مؤنس - ١٩٩٣
- ٥٢ - قراءات فى أدب اسبانيا
وامريكا اللاتينية
حامد أبو احمد - ١٩٩٣
- ٥٣ - الرواية الحديثة فى مصر
محمد بدوى - ١٩٩٣
- ٥٤ - مفهوم الابداع الفنى فى النقد
الأدبى
مجدى احمد توفيق - ١٩٩٣
- ٥٥ - العروض وإيقاع الشعر العربى
سيد البحرأوى - ١٩٩٣
- ٥٦ - المسرح والسلطة فى مصر
فاطمة يوسف محمد - ١٩٩٣
- ٥٧ - الأسس المعنوية للأدب
عبد الفتاح الديدى - ١٩٩٤
- ٥٨ - عبد الرحمن شكري شاعرا
عبد الفتاح الشطى - ١٩٩٤
- ٥٩ - نظرية ستانسلافسكى
عثمان محمد الحمامسى - ١٩٩٤
- ٦٠ - الذات والموضوع - قراءات
فى القصة القصيرة
محمد قطب عبد العال - ١٩٩٤
- ٦١ - مكونات الظاهرة الأدبية عند
عبد القادر المازنى
مدحت الجيار - ١٩٩٤

- ٦٢ - المسرح الشعري عند صلاح
عبد الصبور
ثريا العسيلي - ١٩٩٣
- ٦٣ - مفهوم الشعر
جابر عصفور - ١٩٩٥
- ٦٤ - قراءات أسلوبية في الشعر
الحديث
محمد عبد المطلب - ١٩٩٥
- ٦٥ - محتوى الشكل في الرواية
العربية
١ - النصوص المصرية الأولى
سيد البحراوى - ١٩٩٦
- ٦٦ - نظرية جديدة في العروض
ستانسلاس جويار
ترجمة منجى الكمبى - ١٩٩٦
- ٦٧ - اللانسونية والثرا في رواد
اللقد العربي الحديث
عبد المجيد حنون - ١٩٩٦
- ٦٨ - عناصر الرؤية عند المخرج
المسرحى
عثمان عبد المعطى عثمان - ١٩٩٦
- ٦٩ - نظرات في النفس والحياة
عبد الرحمن شكرى
جمع ودراسة عبد الفتاح الشطى
١٩٩٦ -
- ٧٠ - هكذا تكلم النص
استنطاق الخطاب الشعري
لرقت سلام
محمد عبد المطلب - ١٩٩٦
- ٧١ - الاستشراق الفرنسى والأدب
العربى
أحمد درويش - ١٩٩٧
- ٧٢ - تأملات في إبداعات الكاتبة
العربية
شمس الدين موسى - ١٩٩٧
- ٧٣ - جدلية اللغة والحديث في
الدراما الشعرية الحديثة
وليد منير - ١٩٩٧
- ٧٤ - دلالة المقام في مسرح
عبد الرحمن الشرفاوى
سامية حبيب - ١٩٩٧
- ٧٥ - ميتافيزيقا اللغة
لطفى عبد البنيح - ١٩٩٧
- ٧٦ - تداخل النصوص في الرواية
العربية
حسن حماد - ١٩٩٧

- ٧٧ - المرأة البطل في الرواية
الفلستينية
فيحاء عبد الهادي - ١٩٩٧
- ٧٨ - من التعدد الى الحياد
أمجد ريان - ١٩٩٧
- ٧٩ - بنية القصيدة في شعر أبي
تمام تمام
يسرية يحيى المصرى - ١٩٩٧
- ٨٠ - سمات الحدائث في الشعر
العربي المعاصر
حسن فتح الباب - ١٩٩٧
- ٨١ - الدم وثنائية الدلالة
مراد مبروك - ١٩٩٧
- ٨٢ - تداخل الأنواع في القصة
القصيدة
خيري دومة - ١٩٩٨
- ٨٣ - الديق بين البلاغة العربية
واللسانيات النصية
جميل عبد المجيد - ١٩٩٨
- ٨٤ - أشكال الفناص الشعرى
أحمد مجاهد - ١٩٩٨
- ٨٥ - انب السياسة / سياسة
الأدب
ترجمة حسن البنا - ١٩٩٨
- ٨٦ - القصيدة التشكيلية
محمد نجيب التلاوي - ١٩٩٨
- ٨٧ - سوسولوجيا الرواية
السياسية
صالح سليمان - ١٩٩٨
- ٨٨ - العنوان وسيميوطيقا الاتصال
الأدبى
محمد فكرى الجزار - ١٩٩٨
- ٨٩ - اللامعقول والزمان والمطلق
في مسرح توفيق الحكيم
نوال زين الدين - ١٩٩٨
- ٩٠ - شعر عمر بن الفارض دراسة
أسلوبية
رمضان صادق - ١٩٩٨
- ٩١ - ظاهرة الانتظار في المسرح
النثرى
محمد عيد الله - ١٩٩٨
- ٩٢ - الرواية في القرن العشرين
ت : محمد خير البقاعى - ١٩٩٨
- ٩٣ - رواية الفلاح
مصطفى الضبيع - ١٩٩٨
- ٩٤ - بناء الزمن في الرواية
المعاصرة
مراد مبروك - ١٩٩٨
- ٩٥ - الاتجاه الملحوى في مسرح
الفريد فرج
رئيس الجمهورية - ١٩٩٨
- ٩٦ - ترويض النص
حاتم الصكر - ١٩٩٨

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٤٩٣٤/١٩٩٨

ISBN — 977 — 01 — 5646 — 9